

المكتبة الثقافية

«المونودراما» والمحظين*

مسرح خدعنا.. والآخر ظلمناه!

دراسة بقلم
د. حمدي الجابري



المكتبة الثقافية

٤٧٨

"المونودراما" والمحظين

مشرح خدعنا.. والآخر ظلمنا!

دراسة بقلم

د. حمدى الجابرى

المسرح الكاذب الذى خدعنا

المونودراما

حفل مهرجان القاهرة للمسرح التجريبي في دورته الثانية عام ١٩٨٩ بعدد من عروض المونودراما كتبها عدد من كتاب المسرح القدامى والجدد فقد كتب الكاتب الشاب سيد محمد علي مونودراما « يارت » ومثلتها عزة بلبع وكتب الفريد فرج مونودراما « الشخص » ومثلها محمود الجندي ، وغيرهما من عروض الممثل الواحد التي لابد أن تشبع في عالمنا العربي احساسا كاذبا بوجود نشاط مسرحي متميز في حين أن الحقيقة الأكيدة هي لجوء بعض الأفراد لتقديم عروض المونودراما ومهما كانت المسيات الدعائية ، لا يعنى أكثر من تأكيد درجة

من درجات العجز عن تقديم مسرح حقيقي يخاطب الجماهير ويعبر عن - أحلامها وآمالها ومماتها كما أن سيادة هذا النوع لابد أن تعنى أيضا درجة من درجات الاستسلام أمام طوفان المسرح التجارى فى عالمنا العربى وذلك بأعادة اكتشاف نوع مسرحى منقرض لتقدمه للجماهير وهو المونودراما التى لا يلجأ إليها المسرح التجارى. وبالتالي يتحقق نوع من التفرد ببعض العروض شبه المسرحية التى توهم بوجود حركة مسرحية ، ان كان التاريخ والواقع ينفى ذلك أيضا مهما بالفت الادعاءات حول التجريب والمسرح الجديد وغيرها .

والغريب أن يستمر تيار المونودراما فى عالمنا العربى من المحيط الى الخليج ومنذ سنوات دون أية محاولة حقيقية للتعرف على هذا النوع وأهميته وجدواه فى عالمنا العربى .

ورغم ذلك فانه من الغريب فعلا انتشار هذا النوع منذ سنوات فى مسرحنا العربى من المحيط الى الخليج بشكل يفسر للدعشة ما لم تأخذ فى الاعتبار الظروف

المحيطة للمسرح الجاد وصناعه في عموم الوطن العربي،
لكن هذا لا يمنع من الاعتراف بأن هذا النوع قد حقق
نوعا من « الوحدة » المسرحية بين عدد من رجال
المسرح العربي من مصر والأردن وفلسطين والمغرب
وسوريا وهي الوحدة التي أقيمت من أجلها أجهزة
ومؤسسات رسمية وشعبية ، مازالت عاجزة عن تحقيقها
بشكل فعال حتى تظهر المونودراما لتجمع كاتب مغربي
أو تونسي ومخرج مصري وآخر سوري ومخرج أردني
وغيرهم ، في أكثر من عرض للمونودراما . وإن كان
هذا جذيرا بالملاحظة ، فإن الأمر كله سيظل محل
شك كبير خصوصا وأن بعض أصحاب هذه العروض
الذين يعتبرون من أشد المناصرين لها كانوا أول من
بادر الى مهاجمتها والتخلي عنها رغم عودتهم اليها من
حين لآخر ، وهو ما كان يمكن اعتباره « نزوة » فنية
لأحد الفنانين أو مسابقة لموضة أو محاولة للهروب من
مواقف الانتاج المسرحي المروقة ، ولكن استمرار
هذا النوع وزيادته للمهرجانات المسرحية العربية من

قرطاج الى القاهرة ثم بغداد على التوالي « لا بد ان
يبلغنا مرة ومرات الى التفكير فيه وفي اسبابه ونتائجها،
ففى مهرجان قرطاج عام ١٩٨٥ م تحدث الناس عن
عروض المونودراما التى قدمت فى هذا المهرجان
ومنها « جلياش » من العراق لسعدى يونس ،
« التريخ والتدوير » من مصر تأليف التونسي عز الدين
المدنى واخراج المصرى سمير المصفرى ، « عكاز
على الطريق » من المغرب تأليف واخراج وتمثيل المغربى
عبد الحق الزروالى ، « حال الدنيا » تأليف السورى
ممدوح عدوان واخراج الأردنى حاتم السيد . واستمر
الامر فى مهرجان القاهرة التجريبي عام ١٩٨٩ م كم
مهرجان بغداد المسرحى عام ١٩٩٠ م ، حيث شهد الأخير
عروض مونودراما لكل من سعدى يونس « آدابا فى
العاصفة » العراق ، عبد الحق الزروالى « سرحان
المنسى » المغرب ، صلاح حوراني « لعبة الشياطين »
فلسطين وسيد محمد على « ياريت » من مصر .

وقد يكون مفيدا هنا التعرف على بعض آراء
اصحاب عروض المونودراما أنفسهم فى هذا النوع وعق

وأشهر مسرح الصنوبري وجانم السيد وعبد الحق
الزروالي وعبد الكريم يرشيد الذين أفاضوا في الحديث
عن المونودراما (١) في مجلة الرولة عدد ٤ السنة
الثانية ١٩٨٥ م ، فربما أثاروا الطريق حتى نصبح أكثر
فهما وتقديرا لمروض المونودراما التي أصبحت تحتل
مكانة في حياتنا المسرحية مع ضرورة الأخذ في الاعتبار
أنهم باعتبارهم منتجين وضئعا لهذه البدعة القديمة في
الغرب الجديدة عند العرب ربما يطاولون الدفاع عنها
وعن أنفسهم وهو أمر منطقي قد يؤدي إلى استمرار
بعض مفاهيم غامضة حول هذا النوع وهم كرجال
للمسرح تدعمهم الخلفية الثقافية المفترضة والممارسة
الطويلة التي لا بد أن تجعلنا أكثر حرصا على بذل
كثير من الجهد للتعرف عليهم وعلى هذا النوع من خلال
آرائهم وأيضا اكتشاف ما كان خافيا وراء عروض
المونودراما التي قدموها ثم اتصلوا منها أحيانا ،
أما صراحة أو ضمنا .

والدافع الأول عن المونودراما هو المخرج المصري
مسرح الصنوبري الذي يقول :

(أنا أول من سرب بكتيريا المونودراما الى المسرح
المصرى) و (أعلن مسئوليتى الشخصية عن نشر فكرة
المونودراما فى المسرح المصرى التى وصلت فى بعض
العروض الفقيرة الى درجة العدوى المرضية) •

وبغض النظر عن نعمة التفاهر الواضحة بأنه
« الأول » التى أعتقد أنها فى حاجة الى إعادة نظر لأن
هناك عروضاً سابقة فى بداية الستينات تنتمى الى
المونودراما سبق تقديمها فى مصر أثناء وجود المصفرى
فى باريس ومنها على سبيل المثال - فيما أذكر - عرض
الأقوى من اخراج ليلى سعد وغيرها .. والأهم الآن
هو أنه من اللافت للنظر اعتراف مخرجنا بأنه قد
« سرب » الى المسرح المصرى « بكتيريا » المونودراما !!
وما يعنينا هنا هو « سرب » و « بكتيريا » والأولى
تعنى نوعاً من التحايل بمعنى أنه أدخلها خفية ،
وما يدخل خفية هو الممنوع غير المشروع ، وإذا ما أخذنا
فى الاعتبار أن ما أدخله هو « بكتيريا » أى « ميكروب »
- حسب المعنى فى قاموس المنجد - فإن تعبير المصفرى

يمكن أن يدل ضمنا على أنه يدرك قيامه بعمل يؤدي
الى عدوى مرضية ، حسب ألفاظه ، والعدوى المرضية
تحتاج الى دواء وعلاج . ويستمر مخرجنا فيقول
(سأبدأ بالاعتراض على المونودراما ، فأقول انها مصيبة
تصيب البعض بتضخم الذات والتفرد والافراد وتصبح
انعكاسا لكارثة الصوت المفرد في فكرنا وفي سياستنا
وفي حكمنا . وتصبح فنا قاتلا ، ساكنا ، سقيما وسخيفا
معا . يحدث هذا عندما يقف على المسرح ممثل مفرد
قليل الامكانية عديم الموهبة لا يعمل فكرا ولا يوضع
في اطار مسرحي متكامل ..) .

واعترض المخرج المصرى على المونودراما بنفس
الفاظه . يكفى لأن يلفظها على من يفكر في تقديمها
خاصة وأنه قد ذكرنا بالكارثة . كارثة الصوت المفرد .
في الفكر والسياسة والحكم التي تأتى المونودراما
كانعكاس لها وكأنه يذكرنا دون أن يدري بسبب آخر
يجعلنا نرفض هذا الفن المصيبة الذي « يصيب البعض
بتضخم الذات والتفرد والافراد » ويصبح فنا قاتلا
وساكنا سقيما وسخيفا معا .

ومع تقديرنا لمدالة هذا الحكم ومشروعيته الا أنه
سرعان ما يحدد مساحته وصلاحيته عندما يؤكد أن كل
ذلك « يحدث عندما يقف على المسرح ممثل مفرد قليل
الامكانية عديم الموهبة لا يعمل فكرا ولا يوضع فيه
اطار مسرحي متكامل » وكلها اسباب واهية لا يمكن
أن تحول أمر المونودراما من كارثة ومصيبة قاتلة وساكنة
وسقيمة وسخيفة الى فن حقيقي جدير بالاحترام
ولنجرب عكس الفاظه لتبين مدى صحة محتواها في
الحالين ، ويصبح هذا فنا عظيما وهذا « يحدث عندما
يقف على المسرح ممثل مفرد كبير الامكانية عظيم الموهبة
يعمل فكرا ويوضع في اطار مسرحي متكامل » فهل
يكفي هذا الافتراض العكسي لكي تصبح المونودراما
مشروعة ، اعتقد أنها في الحالين أسباب غير كافية
سواء ، لمشروعية أو عدم مشروعية ، المونودراما فكلها
على الأكثر مازالت مجموعة من الانفاظ والمباراة
الكيرة الزئبقية تمنى دعم الرأي ورفضه في نفس الوقت
رغم اقتراب مخرجنا في الحالة الأولى من حقيقة مرض

المونودراما وبوضوح. وإن كان الدفاع عنها في ظل الضباية النسبية مازال في حاجة إلى مزيد من الأدلة يطررها هو نفسه كالتالي حيث يقول « هناك اشاعة تقول ان المونودراما هي مونولوج وثرثرة أو ما يسمونه في الملاحظات المسرحية الجانية وهذا خطأ فاحش لأن هذه الكتابة درامية جزئية مثل مونولوج الكينونة عند هاملت وفي تصوري المونودراما قالب لمسرحية متكاملة يمكن أن تخضع لكل القواعد الأرسطية » .

وإن نقف طويلاً أمام الخطأ الفاحش أو الاشاعة التي تقول : ان المونودراما هي مونولوج وثرثرة أو ما يسمونه في الملاحظات المسرحية الجانية ، فهي كمصطلحات لها تعريفات محددة لا تنطبق على المونودراما كمصطلح وإن كان من « الخطأ الفاحش » أيضاً التسليم بأن المونودراما كما يقول « كتابة درامية جزئية مثل مونولوج الكينونة عند هاملت » ويبدو أن مونولوج الكينونة عند هاملت يتحمل

الكثير من سوء الفهم المائد خاصة وأن أكثر من رأى يشير اليه .. وأن كان الأهم هو التاكيد على الارتباط الوثيق لهذا المنولوج الشهير « بكل .. » مسرحية هاملت وهو « كجزء » رغم أهميته الشديدة إلا أنه يفقد متناه تماما بفصله عن (الكل) وهو ما نلسمه كثيرا في اختبارات التمثيل في معاهد المسرح عندما يقدمه الطلاب كمشهد اختبار ، فهذا المنولوج الشهير تعود أهميته لتعبيره عن الحالة التى عليها الشخصية الدرامية فى إطار الفعل المسرحى الذى يعتمد بدوره بجانب هاملت على مجموعة من الشخصيات فى حالة صراع .. أما فى حالة عزله عن المسرحية ، فإن هذا يعنى أن نستكمل عن طريق الخيال الكل المفقود لآتسا ازاء جزء ينقص كثيرا ولا بد من استكماله عن طريق الخيال أو عن طريق العودة الى الأصل ، أى الى الفن المسرحى الحقيقى لا المتخيل . ذلك الفن الذى أبدعه الشاعر الانجليزى العظيم ، وبالتالي فمن الخطأ ربط منولوج الكينونة عند هاملت بالمونودراما ، فلا وجه للمقارنة أو التشابه وكل ما فى

الأمر كما أعتقد ، أن هذا الربط هو مجرد محاولة لاكتساب
المونودراما شرعية عن طريق هذا الربط التمسنى أما قول
مخرجنا « بأن المونودراما (كتابة درامية جزئية) »
فهو رأى مازال فى حاجة الى الايضاح خاصة وأن
المصطلح النقدى لم يعرف بعد « كتابة درامية جزئية »
أو « كلية » ونفس الامر لا بد من تكراره مع قوله فى
« تصورى أن المونودراما قالب مسرحية متكاملة يمكن
أن تخضع لكل القواعد الأرسطية » وهو ما يجب
الاعتراض عليه لأنه « تصور » مفرط فى « الجنوح »
لأن المونودراما بسبب ظروف نشأتها كان من المحتم
لها أن تصطدم بكل القواعد الأرسطية كما سنرى .

ويستمر المصنفورى فى عرض بقية أدلة الدفاع
عن المونودراما التى لم تحقق نجاحا حتى الآن .

« بالنسبة لمؤدى فن المونودراما ينبغى أن يستعرض
أماننا مهارات متفردة ومنفردة كأن يمثل ويرقص ويفنى
ويجسد أماننا العالم بكل ما يحتويه هذا العالم من
أشباح وأرواح وآفاق » . أى أن يحقق شمولية التمييز

التي تمكن شمولية العالم • ومعنى شمولية العالم
أن يكون النص يمتص الفكري والمادى قادرا على
أن يملأ المسرح بشيء متكامل •

اذ أن ممثل المونودراما ليس مجرد ناقل لمعلومات
أو لكلمات ، أو لبيانات • بل هو حالة مسرحية متكاملة
تعوضنا عن غياب الممثل الآخر أو الممثلين الآخرين •
وتجسد الزمان والمكان والصراع وسائر الاحتياجات
التي يمكن أن نطلق عليها العمل المسرحي المتكامل •

وحتى لا يجرنا جمال العبارات الخاصة بالشمولية •
شمولية العالم وشمولية التعبير ، والأشباح ،
والأرواح ، والآفاق ، والحديث عن العمل المسرحي
المتكامل والحالة المسرحية المتكاملة ، سنتوقف أمام
اعترافه بأن ممثل المونودراما حالة مسرحية متكاملة
« تعوضنا » عن غياب الممثل الآخر أو الممثلين الآخرين
والتي تعنى رغم كل هذه التبريرات الاعتراف الواضح
بضرورة « التعويض » عن غياب الممثل الآخر أو الممثلين
الآخرين • وبالتالي فالمونودراما تعانى « قصا » يجب

استكماله « بالتعويض » وهو مع اعتباره هو نفسه أن
المونودراما مسرحية متكاملة تفرض علينا أن نتتظر
ونبحث دوما معها عن التعويض .. عن غياب ..
المسرح !

ورغم محاولة سير المصفرى المستميتة لتبرير
المونودراما فانها لم تكن كافية لتحقيق النجاح الذى
يمنح الشرعية لهذا النوع . ولذلك ربما نجد جديدا
يضيفه « عبد الحق الزروالى » وهو المستفيد الأول حتى
الآن من المونودراما التى أقام عليها شهرته فى العالم
العربى منذ عام ١٩٧٦ م . عندما قدم مسرحيته
« ماجدولين ، والوجه والمرأة » ثم توالى بقية أعماله
« جنازية الأعراس ، ورحلة المطش ، وعكاز على
الطريق » وأخيرا « سرحان المنسى » . عن المونودراما
يقول الزروالى :

(لقد تبين لى أن المسرح الفردى هو حالة نفسية
أكثر من مجرد أسلوب فى التعبير أملتة ظروف معينة ،
وذلك بحكم اتمامه لواقع ومجتمع بدأ يفرز ما يمكن

أن نسميه الرأي الفردي والحكم الفردي والمستير
 الفردي والعائلة الفردية والسكن الفردي كحالات
 بدأت تأخذ باهتمام المحللين للظواهر الاقتصادية
 والسياسية والأخلاقية والنفسية والمعمارية ، والمرح
 في تصويرى لابد أن يتجانس بالواقع في واقعيته ليكون
 محورا فكريا لهم وباللغة والأسلوب اللذين يفرضهما
 هذا التجانس كذلك كان لابد لذاتي أن تكون حاضرة
 كجسم لتربط بين واقع ومرح أديا دورا في توجيهي
 للفردية في المرح ولقد تعلمت منذ طفولتي أن الانسان
 مسئول عن نفسه في كل مراحل العمر ، وأنه لا أحد
 يخلصك من هول ما قد يصادفك ، ومن ثم تعمق عندي
 الاحساس بمعنى الأنا وليس الآخر ، كما كان يعجبني
 أن أبقى خارج صورة ما يحدث لأنسكن من مراقبة
 الحدث بحس متمزج فيه الرؤية الانتقادية والانبهارية ،
 أيضا كان لاتمائي لطبقة الفقراء والسكن في المدينة
 التي ولدت وتربيت فيها وسط أعيان مدينة فاس وبين
 أبناء الميسورين فيها وقع على نفسي ، ربما كان

السبب في محاولة اثبات الذات فيما بعد لتأكيد الانتماء لمدينة متميزة - بخصائص علمية وحضارية صعبة ، ولذلك كان لا بد لمثل هذه الظروف والأفكار أن تطفو فيما بعد في لحظات الابداع لتكون جزءا ضمن السمات الرئيسية للملامح تجربتي في هذا الميدان كتجربة تأمل التراكيم والازدحام . وتميل الى التأمل - « الفردي » كما هو الحال بالنسبة للصحفين ، أى كان لا بد من اختلاق عالم مصغر يكون أقل ضيقا وأقل تلوثا من الحياة .. عالم أسكنه وأطمئن فيه على نفسى ومعها ، فكان المسرح الفردى هو هذا الخلاص الذى راودنى في الأول كمجرد فكرة ليتحول فيما بعد تجربة حقيقية لها أسس وملامح وأبعاد وفلسفة وأسلوب ابداعي متميز)

كثير ذلك الذى يشيره « الزروالى » سواء على المستوى الفنى أو الشخصى الذى يستحق التعليق خصوصا فيما يتعلق بنشأته وأثرها في اختياره للمونودراما كوسيلة لتأكيد الذات والتفوق لأبناء الفقراء على أبناء الاثرياء كما أنه من الواضح أن

« الزروالى » مازال منذ عام ١٩٧٦ م وحتى اليوم يمر بحالة نفسية واحدة لم يطرأ عليها أى تغير خاصة وأن اتاجه الفن لم يبرح ساحة المونودراما أو المسرح الفردى الذى هو حسب رأيه (حالة نفسية أكثر من مجرد أسلوب فى التعبير أملت الظروف) فكل أعماله وفق هذا الرأى مجرد (حالة نفسية) تتج عنها هذا المسرح الفردى ، ذلك المسرح الذى يحتاج فى هذه الحالة وبهذا التعريف الى محلل نفسى أكثر من حاجته الى ناقد مسرحى ، خاصة وأن الذات أو الأنا تسيطر بشدة فى كل حديث الزروالى عن المونودراما ولعل ذلك هو ما جعل العصفورى من قبل يعترض على المونودراما لأنها « مصيبة تصيب البعض بتضخم الذات وبالتفرد والافتراء وتصبح انعكاسا لكارثة الصوت المفرد فى فكرنا وفى سياستنا وفى حكمتنا » وخاصة وأن كلمات الزروالى السابقة تربط كثيرا بين المونودراما والذات « كان لابد لذاتيتى أن تكون حاضرة » و « تعمق عندى الاحساس بمعنى الأنا وليس الآخر » و « محاولة إثبات الذات » ، وهنا لايجب الالتفات كثيرا

الى البعد السياسى المقترض والذي تحمله كلمات
المصنفورى والزروالى عن رأى الفردى والحكم
الفردى والصوت المنفرد فى السياسة والحكم والتي
جاءت المونودراما كانعكاس لها فى عالمنا العربى ، فهو
منطق غريب يبحث عن تبرير للمونودراما لا يقف على
قديمين لأن المفهوم من حديثهما عن الحكم الفردى
والصوت المنفرد فى السياسة ، والحكم هو الاعتراض
على ذلك الأسلوب . وذلك الاعتراض والرفض
يستدعى ضرورة رفض هذا الأسلوب وصوره المتعددة
التي منها رأى والفكر . . . المسرح لا أن نرسخه
بتأكيده على خشبة المسرح من خلال المسرح
الفردى . . المونودراما !! .

ونفس التناقض نلمسه مرة أخرى فى قول الزروالى
« المسرح فى تصورى لا بد أن يتجانس بالواقع فى
واقعيته . أن يكون محورا فكريا له ، وباللغة
وبالأسلوب اللذين يفرضهما هذا التجانس » وهو
تناقض لا يمكن انكاره . خاصة وأن مقدمته تؤكد
الحالة الفردية والنفسية « غير المتجانسة » الجديرة

باهتمام المحللين للظواهر الاقتصادية والسياسية والأخلاقية والنفسية والمعمارية في المجتمع وكلها كظواهر تعنى الخروج على المألوف السائد التقليدي « المتجاسس » وبالتالي في حالتنا هذه كيف تصبح المونودراما متجانسة وغير متجانسة في نفس الوقت ؟ أعتقد أن الأمر لم يكن أكثر من تبرير لفظي لهذا الفن الغريب الذي عاش له الزروالي ، ومن المنطقي أن يدافع عنه بكل هذه السلسلة الطويلة من الجمل التي أوردناها أيضا للتدليل على غياب المنطق الذي يبحث عن تأكيد لمشروعية المونودراما عند المتفرع الأوحدها .. الزروالي .. ويبدو أنه ليس الأوحده في هذا التناقض ، وكأن المونودراما تصيب كل من يقترب منها به ، فهذا أيضا « عبد الكريم برشيد » لا ينجو منه عندما يقول..

« المرح هو فن الاختصار ، وفن الاختزال ، ووجود المفرد فيه ، هو في الحقيقة تمبير عن الجماعة ، فبخيل مولير لا يمكن إلا أن يكون كل البخلاء : انه شخصية النمط أو الشخصية التي

تمثل طبقة أو قطاعا بشريا ومن هنا فإن المونودراما ليست مسرحا فرديا ، لأن الجماعة حاضرة ، ان الفرد المتطوع هو جزء من هذه الجماعة ، وبالتالي فإنه لا يمكن أن يفصل عنها ليسج في الفراغ . ان الذى يأتى بالجمهور فى الموعد المحدد وفى المكان المحدد هو أن يجد نفسه فيما يشخصه هذا الممثل الفرد ، ثم ان المسرح يقوم على أساس وجود شخصيات اما حقيقية أو وهمية ، هذه الشخصيات قد يقوم بها ممثلون كما قد يقوم بها ممثل واحد ، وذلك كما كان الشأن قديما مع فايسبيس فى أثينا ، أو كما الشأن بالنسبة للراوى العربى والملاح الذى يحكى ويشخص بمفرده ، فالأساس اذا ليس فى عدد الممثلين ، ولا فى عدد الفصول فمسرحية الممثل الواحد والتصل الواحد لا يمكن أن توجد اتجاهها أو تيارا لأن الأساس هو الرؤية التى قد تحمل قضايا الآخرين ، والا تتحول الى تضخم نرجسى للذات المنفلقة على ذاتها .. »

و «السيد برشيد» هو صاحب الاحتمالية وبياناتها الطرفية تلك التى لم يعد لها وجود حقيقى اليوم بالرغم

من الاستقبال الحافل لها منذ سنوات قليلة جعلت من صاحبها واحدا من منظري المسرح العربي ، ولذلك يكاد لا يغيب عن أى تجمع أدبي أو مسرحي وبالتالي فراه يمكن أن يكون مؤثرا وتصبح مناقشته هامة نظرا لأهمية صاحبه ، ولابد أن نعترف الآن أن كلمات برشيد السابقة تتميز بنفس الطرافة المبهودة فى برشيد ، عبارة وأفكارا ، وإن كنا نختلف معها أيضا ، جملة وتفصيلا لما تتضمنه من قياس خاطيء يتوصل صاحبه الى تقى كون المونودراما مسرحا فرديا ! ولنتأمل مرة أخرى طرحه ، يقول (المسرح فن الاختصار ، وفن الاختزال) وهذا لا اختلاف عليه ويقول (وجود المفرد فى المسرح هو فى الحقيقة تمثيل عن الجماعة فبخیل مولير لا يسكن أن يكون الا كل البخلاء .. انه الشخصية النمط ، أو الشخصية التى تمثل طبقة أو قطاعا بشريا » وهذا أيضا تنفق معه ، لأن أبطال مولير ورامين وكورنى أى أبطال الكلاسيكية الفرنسية الحديثة فى القرن السابع عشر هم نماذج بشرية أجيد خلقها

فأصبح الواحد منهم بفضل الملامح الكلية التي يحملها
مثلا لشرحة من البشر بكل ما يعملونه من أفكار
وسلوك ووصل الأمر الى حد تعريف هذه الأفكار
وذلك السلوك بالشخصيات الدرامية التي يكفى ذكرها
للدلالة على السلوك والفكر دون حاجة الى تفسير
ذلك ، ولكن من الغريب والمثير للدهشة ، أن يخرج
عبد الكريم برشيد من ذلك مباشرة وبسبب ما سبق
ذكره الى أن « المونودراما ليست مسرحا فرديا لأن
الجماعة حاضرة » هنا الخطأ في القياس والنتائج
فلا وجه للربط بين أبطال الكلاسيكية والمونودراما ،
باختصار لأن الأولى فن جماعي ، والثانية فردي . والأهم
الذي لم يشر اليه منظرونا المسرحي هو أن المونودراما جاءت
نشأتها ضمن الثورة على الكلاسيكية نفسها وأبطالها
ولا يمكن تصور احتمال أي توافق بينهما ، ومن ناحية
أخرى فأن هذا القياس بشكل آخر قد يؤدي الى
أغرب مقولة نقدية في التاريخ ، أيضا بناء على ما يطرحه
هو نفسه فما دامت « المونودراما ليست مسرحا فرديا

لأن الجماعة حاضرة » استنادا الى أن بغيل مولير
كفرد في المسرح «.. هو في الحقيقة تعبير عن الجماعة »
فانه من المنطقي وفق هذا التصور الخروج - بنتيجة
غير مسبقة وهي أن بغيل مولير وكل نماذج البشرية
في المسرح الكلاسيكي هي : مونودراما ! ! هذه
النتيجة الغريبة أكثر بعدا عن المنطق والتاريخ والمسرح
فاقحام الكلاسيكية هنا وبغيل مولير ، هو بالدرجة
الأولى محاولة غير ناجحة لاكتساب المونودراما بعضا
من شموخ الكلاسيكية وإبطالها أو على الأقل اكسابها
بعدا تاريخيا مادامت جذورها قد تعود الى بغيل مولير
وما يمثل من تعبير عن الجماعة ! !

وتفس التفسير والربط الغريب يطرحه برشيد مرة
أخرى عندما يلغى تماما أى اختلاف بين الشخصيات
« الحقيقة » أو « الوهمية » التي لا فارق بين أن
يقوم بها الممثلون أو ممثل واحد مستشهدا في ذلك
بشمس اليوناني والراوى والمداح عند العرب .. وهنا

نبادر الى القول : ان الراوى والمداح عند العرب
رغم وجودهما التاريخى الطويل فان أحدا لم يعتبرهما
من المسرح فى شئ . وكذلك أكبر عدد من التحسين
لأثبات معرفة العرب لفن المسرح - قبل استيراده فى
منتصف القرن الماضى على أيدي النقاش والقبانى
وصنوع .. كل ما أمكنهم الوصول اليه هو محاولة
اتزاع اعتراف تقدى بأن الراوى والمداح مع غيرهم
من الأشكال الفنية هى من الظواهر المسرحية عند
العرب !! وهو ما يجعلنا نحفظ قليلا أيضا على هذا
الدليل ويبقى ثسبس ليهدم تماما هذا الرأى لانه قد
قات برشيد أن ثسبس أو الممثل الأول عند اليونان
رغم تجسيده لأكثر من شخصية ، فانه لم يكن بفردة
تماما فى العرض المسرحى حيث شاركه فيه كل من
الجوقة ورئيسها المجهب فى هذه المرحلة المبكرة جدا
من تاريخ المسرح التى سرعان ما تخلص منها أهل
اليونان أنفسهم باكتشاف الممثل الثانى عند اسخيلوس
والثالث عند سوفوكليس .. أيضا فى ذلك الزمن

البعيد حتى يصبح المسرح .. مسرحا .. ولا أظن
أن عودة الفنان العربي الى الممثل الأول أو الاستدلال
به يعنى نوعا من العودة الى الجذور التاريخية للمسرح
لنعيد البناء من جديد خلال مراحل التطور الطبيعية حتى.
نصل الى المسرح .. المتطور .. فهذا ما لم يخطر طبعا
على البال ، فالأهم هو اكساب المونودراما شرعية
الثوابت التاريخية رغم أنها هي نفسها تهدم المونودراما
ذاتها باستناد برشيد الى مسبب كمرحلة بدائية عبرها
المسرح منذ آلاف السنين . وإن كان الطريف فعلا أن
برشيد بعد كل ذلك الدفء غير المجيد عن المونودراما
سرعان ما يهدمها هو نفسه من أساسها عندما يقيم صراحة
وبكل وضوح في أكبر تناقض مع كل ما سبق أن طرحه
هو نفسه عندما يقول « فمسرحية الممثل الواحد
ومسرحية الفصل الواحد لا يمكن أن توجد اتجاهها
أو تيارا لأن الأساس هو الرؤية التي قد تحمل قضايا
الآخرين والا تتحول الى تضخم نرجسى للذات المغلقة
على ذاتها » فهنا يصبح الخلط شاملا وبلا حدود ،

فالمونودراما التي هي مسرحية الممثل الواحد « ليست مسرحا فرديا ، لأن الجماعة حاضرة » وأيضا « مسرحية الممثل الواحد لا يمكن أن توجد اتجاهها أو تيارا لأن الأساس هو .. النخ » وإذا ربطنا بين هذا وبين الإشارة الى الكلاسيكية وبخيل مولير وثيسبس والراوى والمداح يصبح هذا هو العجب بعينه .. هو مسرح ولا مسرح .. اتجاه ولا اتجاه .. تيار ولا تيار .. تضخم نرجسى للذات وتعبير عن الجماعة ! !

اعتقد أن كل ذلك ربما يعود الى محاولة العثور على أسباب منطقية لهذا النوع دون الاعتراف صراحة بغيرته وحقيقته التاريخية وجدواه لمسرحنا العربي ، لذلك أيضا فانه للتعرف على المونودراما عن طريق صناعها علينا التعرف على رأى المزيد منهم مادام الجميع حتى الآن ممن استعنا بهم ، لم يقتربوا بها أو بنا الى الاقناع القائم على الدليل والبرهان .. و .. المنطق ..

قدم المخرج الأردني حاتم السيد في مهرجان قرطاج الثاني عام ١٩٨٥ م ، مونودراما « حال الدنيا » تأليف

مدوح عدوان ، وقد سجل لنا رأيه في تجربته ، وفي المونودراما كتوع مارسه عمليا بالفعل .. يقول حاتم : (أنا ضد المونودراما لأن المسرح حركة وحياة ومشكلة المونودراما لا تمكن دائما من تقديم حياة بكامل أبعادها وعرضها على خشبة المسرح .. ثم انها جماهيريا غير ناجحة .. لأنه من الصعب أن تمش على ممثل قادر على شمولية التعبير والحركة وعلى تجسيد بقدرة كبيرة ذلك الديالوج الذى يفجره من الداخل ما يبدو أنه مونولوج في المونودراما) .

ويضيف (على كل أعترف أننا في هذا المجال ، مجال المونودراما - وفي كل أشكال المسرح الأخرى - مازلنا ندب في أزقة الغير ولم نخرج بعد من ثوب التجارب العربية المتأصلة في موروثنا الحي . لأننا لم ندرسها بدراية وعمق ..) .

ورأى حاتم السيد جدير بالاعتبار لأنه تملق مباشر على المونودراما التى مارسها بالرغم من أنه « ضدها » لأنها ضد المسرح الذى هو « حركة وحياة » ولأنها

« لا تساعد على تقديم حياة بكامل أبعادها وعرضها على خشبة المسرح » وإن كان قد حاول تبرير الرفض الجماهيري للمونودراما بغياب (الممثل القادر على شمولية التعبير والحركة) وهو تبرير ضعيف نسبيا لا يكفي كسب لرفض الجماهير لهذا النوع الغريب لأنه وفق هذا المنطق يمكن جذب الجماهير الى المونودراما بإيجاد « الممثل المقتدر » وهو ما يعنى ضمنا ايضا اداة كل من قدم المونودراما من ممثلينا العرب ببساطة لأن الجماهير لم تقبل حتى اليوم على المونودراما ! ! وبالرغم من ذلك اعتقد أن الجماهير ستظل على رفضها للمونودراما لمخالفتها لطبيعة المسرح كفن جماعى يتعامل مع الفرد البطل فى اطار علاقات وصراع مع الغير .. فى مجتمع .. وبالرغم مما فى اعتراف حاتم السيد من صدق شديد مع النفس والغير خاصة ، وأنه ناتج عن تجربة مباشرة فى تقديم المونودراما ، فانها مازالت تمشى أحيانا من خلال تجربة مخرج ، ومؤلف فى هذا البلد أو ذاك وكأنه من

المقدر علينا ممارسة هذه التجربة للوصول لنفس النتيجة
لأننا لا نريد أن نتعلم من تجارب الآخرين ، ولهذا ليس
غريباً أن نرى من حين لآخر بعض عروض المونودراما !

هذا وليس مثيراً للدهشة على الإطلاق ازدهار
المونودراما في المغرب العربي ، حيث يطلق عليها هناك
« المسرح الفردي » الذي أصبح له نجومه أمثال
الزرواني ، محمد تيمود ، ومحمد الكفاظ وغيرهم ،
ومن أهم مميزات مسرحياتهم « استغنائها عن التقنيات
الآلية وتركيزها على العنصر الانساني بما في ذلك تفجير
مخزونات جسم الممثل ، والاستفادة منه لتحطيم كل
الحواجز التقليدية بين الوهم والحقيقة ، بين الواقع
والخيال ، بين الخشبة والقاعة لتفتح باب الحلم على
مصرعيه للممثل الفرد .. وللجماعة/الجمهور » (١) .

ويمكن أن نلاحظ هنا مدى التشابه الواضح بين
أفكار وعبارات الناقد محمد أديب السلاوي ،
وعبد الكريم برشيد في نفس الموضوع (٢) .. وإن كان
ما صمنا هنا هو تحديد الأول لأسباب انتشار المونودراما

أو المسرح الفردى فى المغرب العربى « بأنه لا شك أن الظروف السياسية الدقيقة التى برزت من خلال هذه الظاهرة والأسلوب المتفرد الذى عالجت به القضايا المطروحة على الساحة السياسية / الاجتماعية / الثقافية المتصلة بإعطاء كبير اهتمامهم بها وتقييم انعكاساتها السلبية والإيجابية على مسار الحركة المسرحية فى القطر المغربى » • وأيضاً عادة ما يجرى الناقد خلف تبريرات وجود « المسرح الفردى » منذ اليونان عند تسييس وكذلك نماذجها فى التراث العربى « الحلايقى / الحكواتى / الراوى / المداح » كنموذج للممثل الفردى ، ومع ذلك كله فالأهم — كما أعلن — هو تأكيد الناقد على أثر الظروف الاقتصادية والسياسية ودورها فى تأكيد وانتشار المونودراما فى المغرب حيث يقول : « اعتقد أن يواضع هذه الظاهرة سواء كانت ترائية أو اقتصادية فإنها لا تنفصل عن سلسلة الأزمات التى يعرفها القطر المغربى فى السياسة والاقتصاد والثقافة • ذلك لأن الأعمال التى ارتبطت بهذه الظاهرة

حتى الآن تركز في أغلبها على الظروف التى يجتازها
المغرب العربى والتى تتميز بشيوع الروح الفردية ،
والاعتماد على المبادرات الخاصة فى مختلف الاهتمامات
والمجالات ، كما أن الاهتمام الذى حظيت به هذه
الظاهرة منذ ولادتها ، يجسم الى حد بعيد أزمة المسرح
المغربى فى ظل الظروف الراهنة فالمسرح الفردى
بالارتكاز على بواعثه وأسبابه ، يجد نفسه ناتجا عن
الظروف المحلية العامة ، وناتجا أيضا عن ظروف مجتمع
متميز بتخلفه وتبعيته الاقتصادية ، فمن أجل التنفيس ،
ومن أجل المواجهة أفرز نفسه بوعى واستيعاب لدوره
وبواعثه وظروفه » (٤) •

ولا شك أنه أمر مشروع تماما أن يبحث الفنان
المغربى عن متنفس له فى ظل التخلف السائد فى المجتمع
والتهجى الاقتصادية ، وإن كان هذا الأمر ، لم يكن
على الدوام مسلما به من جانب فناني المغرب أنفسهم
كبرير لهذه الظاهرة .. فمثلا رفضها تماما المخرج
المغربى الطيب الصديقي بقوله : (هو مسرح ليس

اختياراً فلسفياً أو فكرياً • بل هدفه الاستحواذ على
الربع مائة بالمائة (°) وامتد رفضه وسخريته منه الى
الزروالي عندما وصفه بأنه « الفنان العجيب صاحب
المسرح الفردى » • وإن كان ذلك الرقص وتلك السخريّة
لا تعنى لدينا أكثر من رفض اتجاه يرى الطيب الصديقي
أنه يهدد حركة المسرح كعمل جماعي وهو ما يمكن أن
يشعر به فنان حاول التغلب على نفس الظروف
الاقتصادية والسياسية والثقافية في المغرب من خلال
عروض وضعت الطيب الصديقي ضمن قائمة كبار
مخرجي المسرح العربي بعيداً عن أوهمام ••
حركة المونودراما ••

ولاشك أنه أمر لافت للنظر أن تضم احتفالات
الكويت يوم المسرح العالمي عام ١٩٨٩ م • ثلاثة
عروض مونودراما في مهرجان واحد خلال عدة أيام
بالرغم من أن عروض المونودراما ليس لها فيما أعلم
وجود في الكويت قبل هذا المهرجان •• وبالتالي
لا يمكن تصور أنها امتداد لتقليد قديم له تأثيره على

الحركة المسرحية ، يسعى الفنان الكويتي لتأكيد
والاعتراف بفضل هذه العروض الثلاثة ، وإن كان الأرجح
أن هناك عدة احتمالات أخرى وراء هذه الكثافة العددية
المفاجئة في عروض المونودراما التي لا أعتقد أن أصحابها
قد أدركوا فجأة أهميتها وضرورتها للحركة المسرحية
ولا أعتقد أيضا أن أصحابها لا يعلمون أنها نوع مسرحي
غريب ولد في ظروف معينة ليموت فور ولادته بالرغم
من المحاولات الفردية هنا وهناك من حين لآخر لحيائه
دون جدوى منذ أكثر من مائتي عام تقريبا هي كل عمر
هذا النوع ومنها طبعا المحاولات العربية ومنها على
سبيل المثال لا الحصر .. عروض ابن عزيزة في تونس ،
وعبد الحق الزروالي في المغرب ، ومسعدى يونس في
العراق ، ومحمي اسماعيل في مصر وأخيرا الحداد
والنهبان والمنصور في الكويت ، ولن تكون الأخيرة
بالتأكيد طالما أننا بحكم العادة لا تأخذ على محمل الجد
عملية التوثيق لمسرحنا .. ونكتفى باجترار الذكريات
في معظم الأحوال عن تجاربنا .. أما تجارب الغير

وخصوصا الأجانب الذين تقلنا عنهم فن المسرح نفسه ،
تلك التجارب التي - تشكل تاريخ المسرح الغربى
فاتنا لا تقف كثيرا الا أمام ما يحلو لنا ، أما ما لا يتفق
مع الهوى فاتنا نساها على الفور ، والنوع الأخير منه
المونودراما كشكل مسرحى اكتشفه الغرب فى الربع
الأخير من القرن الثامن عشر فى ظروف خاصة بألمانيا
على وجه التحديد ، وأيضاً ظروف خاصة بممثل لم يتحقق
له النجاح كما يأمل وباتهاء هذه الظروف ترشح هذا
النوع وكاد أن ينساها تاريخ المسرح الغربى ، فمراجع
المسرح تهمله تماماً تقريباً ٠٠ بينما حظّه بالغ الضآلة
فى المعاجم والقواميس حيث لا يزيد ما كتب عنه فيها
كلها عن عدة أسطر ومنها :

The Oxford Companion to the theatre world
Theatre.

Dictionary of World Literary Terms we-
bester's.

بينما لا يهتم « الأردايس نيكول » فى مؤلفه
الضخم بأجزائه الخمسة « المسرحية العالمية » بذكر

هذا النوع ولو في سطر واحد ، وربما يكفي هذا للدلالة على حقيقة اكتشاف الغرب نفسه وتسليمه بعدم جدوى هذا النوع فأهمله تماما كل هذا الوقت الطويل لنأني نحن اليوم ونعرض بهذه الكثافة في هذه المناسبات العالمية الهامة ! ! وهنا لابد من الإشارة الى ابداع افنان وميله الى التجريب وأحيانا التقليد .. فتشيكوف كتب موندراما ضرر التبغ وأغنية التم ، وكان تشيكوف في الستينات في مصر مكانة كبيرة فوجدنا « ألفريد فرج » يقدم موندراما « بفبق الكسلان » ثم لا يعود للكتابة في هذا النوع مرة أخرى حتى يكتب خصيصا لمهرجان المسرح التجريبي العام الماضي مسرحية « الشخص » ، وكان الأمر مجرد جرى خلف أحداث الموضات ، تماما مثلما فعل « توفيق الحكيم » بعد موجة العبث ومسرحياته « الطعام لكل فم » « ويا طالع الشجرة » ، ثم انتهى الأمر أو الموجة !! وبعد « ألفريد فرج » في الستينات كان لابد من الانتظار أكثر من عشرين عاما تقريبا حتى يأتي « أمين بكير » ليقدم الكثير من الموندرامات قريبا تجد واحدة

منها طريقها ذات يوم الى خشبة المسرح بعد مسرحياته
التقليدية التي لم تظهر قط * واليوم نجد أيضا
« محفوظ عبد الرحمن » يقدم مونودراما « الدفّاع »
لأسباب أخرى سنأتى نذكرها فيما بعد ..

هذا ولم يغب عن رجال المسرح العربى مدى خطورة
هذه الظاهرة وضررها الاكيد على الحركة المسرحية
العربية فتم بحثها فى الندوات الفكرية المصاحبة
لاحتفالات المسرح القومى القاهرى بيوبيله الذهبى
حيث عرض المسرحيون العرب فى الندوة الثانية بعض
الظواهر المرفوضة فى المسرح العربى وعلى رأسها
« المونودراما » عندما أذان المسرحيون « ظهور بعض
التجارب المسرحية التى ركزت على العمل الفردى
كالمونودراما والتى يمكن القول انها حاولت تهميش
العمل الجماعى كمصدر للإبداع وكجوهر للمسرح
وجاء ذلك نتيجة لغياب ظروف انتاج العمل المسرحى
وأولها المثلون (٦) ومع ذلك مازلنا نجرى حتى اليوم
خطف سراب المونودراما ! !

والآن تعريف المونودراما :

هي قطعة فردية مصحوبة أحيانا بشخصيات صامتة
التنشرت في ألمانيا في القرن الثامن عشر (٧) *

و ٠٠ دراما ممثلت أو صممت للممثل بواسطة ممثل فرد

و ٠٠ تجسيد درامي لما يمر بعقل فرد

و ٠٠ دراما موسيقية لعارض واحد (٨) *

وفي تعريف آخر :

المونودراما أطلق عليها أحيانا ميلودراما لما يصاحبها
من موسيقى *

وهي قطعة فردية قصيرة لممثل أو ممثلة بمصاحبة
عناصر صامتة أو كورس ، كانت منتشرة في ألمانيا ما بين
علمي ١٧٧٥ - ١٧٨٠ م بواسطة الممثل برانديز (٩) *

أما د.ه. إبراهيم حمادة فيقول :

دراما الممثل الواحد هي المسرحية المتكاملة العناصر
التي تتطلب ممثلا واحدا - أو ممثلة - لكي يؤديها كلها
فوق خشبة المسرح * ولعل مضار التبغ لا تطون تشيكوف
من أحسن النماذج في هذا المجال *

ولقد عرفت المسرحيات ذات الممثل الواحد الذي
تساعده جوقة ناطقة أو صامتة في ألمانيا بين سنتي
١٧٧٥ - ١٧٨٠ م وذلك على يد الممثل جوهان برانديز
١٧٣٥ - ١٧٩٩ م (١٠) *

World Lit. • اما في قاموس

« انها مسرحية يتم تقديم الفعل وكل الشخصيات فيها من خلال وجهة نظر شخصية واحدة في المسرحية ، كما في المسرحية التعبيرية التي تتشكل معالمها من خلال عقل واقع تحت ضغط كبير مثلما هو الحال في مسرحية جورج كايوز من الصباح حتى منتصف الليل ١٩٢٠م » .

وكذلك في قصص ايلين جلاسجو التي كتبت قصصها من خلال عقل وعين شخصية واحدة .

Mand وتينيسون أطلق على قصيدته

مونودراما •• ولذلك يعتبر القاموس أن أحد تعريفات المونودراما هي قصيدة أو مونولوج درامي (١١) •

وبالطبع فان كل هذه التعريفات الكثيرة قد تبعد عن المونودراما كنوع مسرحي محدد المعالم حيث تدخل عليه أنواعا جديدة لم تخطر لمكتشفها بحال من الأحوال ، وبذلك تضيق معالم المونودراما كمصطلح مسرحي ليدخل ضمن تعريفات أخرى كالتعبيرية والقصة والقصيدة الشعرية وكأنها محاولة لاثراء المونودراما كمصطلح تماما كما يفعل ناقدنا لويس عوض الذي يقول عن المونودراما :

«بدأت هذه المحاولات في ظل الرومانسية الأوربية، فيها تتداخل قيم سيكلوجية وفنية وأدبية متعددة في بناء النص .. فهي امتداد لما أسميناه عند شكسبير بالصوت المنفرد الذي يعبر به البطل عن المكنونات في نفسه في مونولوج طويل . وهي بصفة عامة محاولة للعودة الى بيكيت ويونيسكو وبعض المحاولات النادرة عند جيته . نجد لهذه المونودراما صدى ومحاولات في الرواية عند جيمس جويس حيث تتضح محاولاته لاستخراج مكنونات نفس البطل من خلال الديالوج الداخلي الطويل .

واعتقد أن ظهور المونودراما علاقة بظهور السريالية حيث يتعطل العالم الخارجى وتصبح العملية مشابهة لمحاولة اكتشاف الإنسان للقارة الخفية في داخله . (١٣)

ومع تقديرنا لمساهمة الناقد الكبير في تعريف المونودراما فانه من الملاحظ بوضوح مدى شمولية هذا الرأى ليضم شكسبير بجانب « يونيسكو » .

« ويكيت » و « جيت » ككتاب مونودراما وكذلك الرومانسية والسيرالية والرواية وتعميم شديد ربما قد تسبب فيه محاولة الناقد الكبير تبسيط المصطلح في حديث صحفي تغلب عليه العجلة خاصة وقد اعتبر ناقدنا كل مونولوج (١٣) هو مونودراما وهو ما يخالف بالطبع هذا النوع المسرحي ..

ولذلك ربما يكون من المفيد التعرف على المونودراما من خلال ظروف نشأتها التاريخية كنوع مسرحي له معاملة الخاصة .. تاريخيا .. لأن المونودراما « هذه القصائد المسرحية لا تحتوى الا على شخصية واحدة ، على بطل يملؤها باهوائه ويحييها ببلاغته وفيها تطفئ المناجاة (المونولوج) على الحوار . لا شيء أشد منها معارضة لروح الفن المسرحي الحقيقية ، لكن من السهل تفسير اثار العديد من الرومانسين لهذا الشكل الذى كان يتيح لهم أن يعبروا بحرية ، ومن خلال البطل عن عواطفهم وأحلامهم .. ويمكن لنفسية هذا

البطل أن تغتنى بكل ما لدى الشاعر من حساسية كما
يمكن أن تحلل بكثير من الألفاظ لأن الشاعر اذ يحللها
فانما يحلل نفسه تحليلا محاييا لا يتيح اطار التمثيلية
المخصصة للمسرح » (١٤) •

وما يهمننا هنا ولاشك هو التأكيد الصادق على
أن المونودراما تعنى « معارضة شديدة لروح المسرح
الحقيقية » ، وانها تتعامل مع حالة نفسية خاصة جدا
بشكل غير متاح في « اطار التمثيلية المخصصة
للمسرح » •

الأهم أن المونودراما الآن كنوع مسرحى قد ظل
طوال الوقت وكل هذه الستين يعود دائما لنفس النقطة
التي بدأ منها وكأنها حلقة مفرغة يجرى فيها مثل
يبحث عن فرصته تماما مثلما حدث مع رائد هذا النوع
والذى ازدهر على يده أطول مدة عرفها وهى لا تزيد
عن خمس سنوات فى الفترة ما بين ١٧٧٥ - ١٧٨٠
على وجه التحديد •• وحتى لا يتصور أحد أن هذا
الممثل المدعو يوهان كريستيان برانديز أحد عباقرة

التمثيل لابد من الأخذ في الاعتبار العوامل التي حتمت نجاح المونودراما في هذه الفترة .. المحددة بخمس سنوات .. في الربع الأخير من القرن الثامن عشر .. المعروف بعصر العقل والفلسفة ، عصر التنوير الذي يمثل واحدة من أنبل الحركات الفكرية التي عرفتھا البشرية والتي قضت على العبودية والاقطاع ورموزھا من أفراد ، ومؤسسات استعبدت الانسان وسخرته لمصلحة الكنيسة ، وقظم الحكم الاقطاعية التي كانت المستغل الوحيد للثقافة والتي كان يجب على المسرح مثله مثل أى فن آخر أن يكون في خدمتها معبرا عنها بينما الشعب نفسه ليس له نصيب على الاطلاق ، ومن هنا يأتي نبل هدف التنوير ورجاله لتغيير المجتمع والفن الذي لابد في هذه الحالة أن يكون قريبا من الناس ومعبرا عنهم مستمدا منهم أبطاله حتى لا يظل الفن والفكر حكرا على الطبقة العليا السائدة حتى يتعلم الشعب ويتزعم حقوقه ، وبالتالي كان من المنطقي الثورة على العالم الذي تجسده القواعد الكلاسيكية

والصراعات المجردة والأبطال النبلاء وظهرت الاتهامات الصريحة « أتم أيها البارونات ، عاداتكم الطائشة تهدد سلام مدتنا الكادحة ، فالمطالبون بالعرش والمتمردون ليسوا سوى نصايين وأبطالكم ليسوا سوى قتلة لآخوانهم وأمهاتهم بل هم مدانون بالخيانة العظمى أيضا » (١٥) هذا الهجوم العنيف كان ضروريا ليعود للميزان اتزانه ويلعب الفن دوره في بناء عقل ووجدان الانسان تماما كما صرح ميرابو عام ١٧٩١ م من على منبر الجمعية الوطنية « يجب على المسرح أن يسهم في الثقافة العامة وعليه تطهير العادات وأيضا عليه أن يصبح مدرسة في الوطنية والفضيلة (١٦) » ، كما أكد جان جاك روسو : « ان الانسان ولد حرا وهو الآن يرسف في الأغلال في كل مكان » (١٧) .

وبالطبع لا يمكن أن يتحقق كل هذا في ظل المسرح الكلاسيكي السائد ولا بد من تغييره والثورة على قواعده ، وإذا كانت هذه الثورة قد تمت في فرنسا وانجلترا في وقت مبكر فان تأثير حركة التنوير كان لابد أن يصل الى ألمانيا التي كانت ومازالت حتى

منتصف القرن الثامن عشر تعيش ظلمات المصور
الوسطى بسبب تمزيقها الى عدد كبير من الممالك
والدوقيات يصل الى أكثر من مائتين وتسعين بجانب
١٥٠٠ امارة اقطاعية وكل منها لها حاكم يتصرف في
مقدراتها واراضها ومن عليها ، فهو يملك كل شيء ومهما
كان حجم الامارة أو الدوقية أو المملكة وبعضها لا يزيد
سكانها عن بضعة عشرات الا أن جيشها وميزانيتها
يجب أن تجمع بالطبع من الفلاحين ٥٠٠ و كان لابد
من استثارة الروح القومية لتحقيق الوحدة وإيقاظ
الوعي معها حتى يتحرر الانسان من هذه المبودية وهو
ما بدا على يد جوته وشيلر وليسنج وكانت وهيكل
في النصف الثاني من القرن الثامن عشر (١٨) . وكان
لابد من تعظيم الأصنام القديمة بما فيها الكلاسيكية
التي دافع عنها فينكلمان وجوتشيد باستماتة بينما
سارت حركة العاصفة والدفع التي شكلها الأدباء
والشعراء لتضع حدا نهائيا للبقية الباقية من القواعد
الكلاسيكية وأبطالها ل يتم استبدالها بالأساطير الشعبية

والأغنية الشعبية وحكايات القرون الوسطى وبالطبع
البطل الشعبي .. وبالتالي فالظروف الجديدة أتاحت
الفرصة ليس فقط لتحطيم القواعد والخروج عليها
بل أيضا للاستغناء عن المسرح نفسه ، ذلك المسرح
القديم الكلاسيكي التقليدي المعروف لتظهر لأول مرة
المونودراما على يد يوهان كريستيان برانديز كنوع
مسرحي جديد ضمن الأنواع الدرامية العديدة التي
ظهرت في هذا القرن مثل الأوبرا والدراما البورجوازية
« المائلي » والملمهة الدامعة والتراجيكميدي وغيرها
.. وهنا لابد من التأكيد مرة أخرى أن العوامل
الاجتماعية والسياسية والاقتصادية والأدبية كانت
تحتّم الخروج على القديم واكتشاف أشكال جديدة
كثورة على الماضي الذي رسخ التفرقة والتمزق ،
والاقطاع والاستبعاد ، وأيضا تأكيد الذات الفردية
التي يمكن اعتبار برانديز ممثلا لها وهو الذي عاش
١٧٣٥ - ١٧٩٩ م أي فترة الفليان والتضيق وأيضا
الاتصار الفني والأدبي الذي جعل الأديب والفن الألماني

معبراً عن الشعب الألماني الحقيقي على يد جوتة وشيللر
وليسنج وموتسارت ويتهوفن .. وبالطبع فوضع
اسم برانديز بجوار هؤلاء العمالقة تفرضه الضرورة
رغم أنه كممثل لم يحقق النجاح الذي يصبو اليه فلجأ
الى تأكيد ذاته عن طريق الاكتشاف الجديد ..
المونودارما .. وتحول الى الكتابة فاصبح كاتباً وممثلاً
وحيداً لهذا النوع عسى أن يتحقق له النجاح ، ومع ذلك
لم يتحقق طويلاً حيث « أدرك برانديز أنه ليس بممثل ،
فمجد نفسه في مونودراماته التي نسيت معه الآن » (١٩) .

.. وقد تحقق للنوع الجديد الانتشار خلال
السنوات الخمس ما بين ١٧٧٥ - ١٧٨٠ م ، وتزوج
ايستر شارلوت هنريتا فشاركته أعماله كممثلة حتى
وفاة ابنته مينا في سن صغيرة ١٧٦٥ - ١٧٦٦ م التي
كانت الأبنة الروحية لليسنج فاعتزل برانديز بسبب
ذلك الفن الى أن مات ..

وهنا بالطبع لا نريد الاشارة الى احتمال تأثير
دياته كيهودى في اكتشافه لهذا النوع ، فالمونودراما

باعتبارها قطعة فردية قصيرة تكتب لمثل واحد أو ممثلة
كتجسيد درامى لما يدور فى عقله لا تحتاج الى مبنى
مصرحى مستقل بل يمكن وربما يكون من الأنسب
تقديمها فى الأماكن الضيقة كالمصالونات والمنازل وربما
.. البيتو .. وهو احتمال قد يفقد المونودراما نبلها
الانسانى وهو ما لا يمكن الجزم به لعدم وجود أى
نص له فى حدود ما نعلم وهو أمر منطقى مادام تاريخ
المسرح قد أهمل المونودراما. كنوع مسرحى وكأنه
حكم من التاريخ بأنه فن لا يستحق الخلود أو الذكر ..

ومع كل ذلك مازال البعض منا فى حالة عناد مع
التاريخ وتجارب الآخرين فى أكثر من بلد فى بلاد العالم
وفى فترات زمنية مختلفة وكلها أدت الى نتيجة واحدة
وهى .. اعتبار المونودراما بدعة مسرحية أقرب الى
الطرفة التى لا ضرر من وجودها من حين لآخر ولكن
لا يمكن السماح لها بالسيادة والانتشار وهو ما لم
يحدث لحسن الحظ خلال هذه السنوات التى تزيد
عن المائتى عام .. وحسن الحظ هنا ينسحب علينا

وعلى المسرح .. العالمى .. أى لحسن حظنا وحظ
المسرح ، فالمسرح منذ أن اخترعته « الجماعة » كان فنا
« جماعيا » عند اليونان ، وأيضا ، عندما مات المسرح
على يد الكنيسة فى المصور الوسطى ثم عادت نفس
الكنيسة وأعدت اليه الحياة لخدمة « الجماعة » كان فنا
« جماعيا » .. أى تجسده « مجموعة » من الناس ..
والارادات المتعارضة فى حالة صراع ومعااة بسبب الجهل
والعلم تصل من خلال الفعل وتطوره الى مرحلة اكتشاف
وتحول لتحقيق المتعة والفائدة أيضا « للجماعة » ..
ولا يمكن لهذا الفن « الجماعى » أن يتنازل عن أهم
ملامحه وبالتالي مبرر وجوده فى سبيل نوع لا مسرحى
يسمى مونودراما .. ورغم ذلك يأتى فاقد كبير ليقرر
أن لعبة المونودراما « نوع راق من المسرح ، إلا أنه
شديد التوتر » (٣٠) .

أما كيف ذلك ولماذا ؟ فلا نجد أى اجابة تدعم هذا
الرأى الذى أكد « فان تيجم » عكسه تماما بقوله انه
نوع معارض لروح الفن المسرحى الحقيقية وما يتعامل
معه بعيد عن اطار التمثيلية المخصصة للمسرح (٣١) .

وهنا نعود الى الفنان الكويتى واهتمامه المفاجيء
بالمونودراما الذى تجسده مسرحيات « غربة مهرج -
سباق مع الزمن » .. وبالطبع لا يمكن تصور أنها -
كما حدث فى ألمانيا - بادرة لكسر سيادة أشكال فنية
سائدة مسما وراء ثورة ثقافية وفنية لتضع قيدا محل
أخرى ، أو لتحقيق وعى بمشكلة قومية .. أو دفاعا
عن الحرية ، أو استجابة لحاجة جماهيرية ، فمسرحننا
تسوده كل الأشكال ، ومشاكلنا القومية نعيشها يوميا
ومنذ سنوات طويلة عبر وسائل الاعلام والمسرح الجاد
والتجارى ، أما الحرية .. فلا داعى للحديث عنها ومثلها
حالة التمزق العربى التى لا أعتقد أن كل الحركات
الوحدوية والشعارات القومية قد نجحت فى علاجها ،
كما أنه لا وجود لأي إشارة فى أى من المسرحيات
الثلاث لكل هذه الأمور مجتمعة أو منفردة ، وبالتالى
فلا احتمال الآخر وراء ظهور هذه العروض بكثافة غير
مسيوقة هو بحث الممثل المصور الذى لم يحقق نجاحا
عن فرصة لتحقيق ذاته ، ولن نتحدث هنا عن أى فكر

تابع من الكويت في هذه العروض الثلاثة فقد غاب عنها تماما المؤلف الكويتي ويبقى الممثل الباحث عن فرصة النجاح وهو أيضا احتمال بعيد لأن الحداد والنبهان والمنصور لهم جميعا تاريخهم الفني الطويل ومآلاتهم معروفة على المستوى الكويتي والخليجي ، بل ومع محمد المنصور عربيا أيضا ، وهو ما يدعو الى البحث عن سبب آخر لانتشار المونودراما فجأة في الكويت . .

.. تبقى المهرجانات وظروف الانتاج المسرحي كاحتمالات أخيرة وراء الاقبال من جانب المبدع الكويتي على هذا النوع اللامسرحي المنقوض .. فعروض الممثل الواحد أسهل بالطبع في الحركة والتنقل في المهرجانات العربية لتقديم صورة عن المسرح الكويتي للجماهير العربية رغم أنها بالطبع أيضا ليست الصورة الحقيقية اذ لا تشكل هذه العروض أحد ملامح الحركة المسرحية الكويتية ، فضلا عن أن عرض الليلة الواحدة لا يمكن أن يعتبر مقياس أو دليلا لتقديمه في المهرجانات

العربية ، وتبقى ظروف الإنتاج المسرحي التي لا تخفى على أحد كاحتمال أخير ومنها وليس أقلها عدم امكانية ، العثور على ممثل متفرغ او النص الجيد بعد سيطرة الفكر التلفزيوني الذي أشار اليه مارتن ايسلن في كلمة المسرح العالمي لعام ١٩٨٩ م .. وهو احتمال لا يكفي لتبرير هذا التهافت المفاجيء على المنودراما ، لأنها كما رأينا ليست فنا مسرحيا كاملا وبالتالي لن تتمكن من مواجهة أية أفكار أو تيارات سائدة ، ومادامت كذلك .. أى ليست فنا مسرحيا كاملا بل أقرب الى لطرفة المعادة فمن الظلم التصدى لهذه العروض نقديا .. الظلم لنا وليس لها لأنها كما أوضحنا تاريخيا قد ولدت لتموت ، وقد تكرر ذلك وسيكرر مع كل ميلاد جديد لها ، ولا يبقى أمامنا الا ابداء بعض الملاحظات التي لا أهمية لها أيضا ، مادام المسرح نفسه في حالة غياب مع هذا النوع المسرحي المنقرض !!

العرض الأول (غربة مهرج) كان يمكن لصاحبه عبد العزيز الحداد أن يكتب بتحديد هويته كعرض (باتومايم) ولكنه أراد الاحتفاظ لنفسه بالريادة في

مجالى الباتومايم والمونودراما فى الكويت ، فأكـد
فى البرنامج المطبوع أن عرضه هو مونودراما باتومايم
بشكل لابد أن يجعلنا نتوقف قليلا حتى لا يسود أى
خط هدى وحتى لا يتأكد أيضا مصطلح هدى جديد هو
« مونودراما باتومايم » كما جاء فى برنامج العرض
المطبوع ، فما يجمعهما فقط هو الممثل الواحد الناطق
فى المونودراما والصامت فى الباتومايم ، أى التمثيل
الايمائى ، وهو فارق قد يبدو بسيطا الا أنه كاف
لفصل الأنواع وتحديدتها وتأكيد استحالة الجمع
بينهما ، هذا ومن ناحية أخرى ، فإن الباتومايم هو
الن الأقدم هو الذى قدمه فعلا الفنان عبد العزيز حداد
وهو ليس فنا بسيطا حتى يحاول تضخيمه بنوع مسرحى
مشكوك فى جدواه ، فالتمثيل الايمائى تعود نشأته
الى اليونان حيث كاد أن ينافس المسرح التقليدى
بسبب اقبال الجماهير عليه لدرجة أزجعت كتاب المسرح
الرومان فيما بعد ، واضطرت الكنيسة لمحاربتـه ولكنه
كفن استطاع البقاء وتخطى الصعوبات بسبب طبيعته

التي جعلته فنا عالميا لاعتماده على لغة الحركة التي تجعل
المتفرج شريكا في العرض الایمائی بفكره وخیاله الذي
يعمل طوال الوقت لاستكمال المعنى والصورة
التي يرسمها الممثل الذي لا يجد أمامه بعد تنازله عن
الكلمة غير الوجه والجسد كوسيلة ناجحة للتعبير
والتوصيل خاصة اذا ما كان الممثل مدربا وموهوبا
كما يحدث في المسرح الصيني والياباني وأيضا مع
السينما الصامتة وشارلي شابلن .. ولكن عبد العزيز
الحداد تنازل بأرادته عن وسيلة التوصيل عندما وضع
على وجهه قناعا ثابتا للمهرج ، ثم تنازل أيضا عن الجسد
عندما غطاه تماما بملابس المهرج التضفافة فضاعت
حركة الجسد ، رغم أنه من المعروف أن الممثل الصامت
عادة ما يرتدى « سترتش » يلتصق بجسده لايضاح
كل تفاصيل الحركة ، وبالتالي جاءت الملابس التضفافة
عند الحداد لتقضى على الحركة وملامحها ولا يبقى
منها الا الشكل الخارجى الذى يوضح الانتقال من
مكان الى مكان وردود الفعل والسلوك الذى تصاحبه

الموسيقى بشكل عام حتى كاد العرض أن يصبح « يوما في حياة مهرج » حيث تابعناه منذ استيقاظه ثم في المطبخ والحمام ثم في عمله ، فتأهت القرية ربما أيضا خوفا من البيانات العسكرية التي أفرغنا بها الحداد في بداية العرض التي لابد أن تجعلنا نتوقع أكثر مما رأينا خاصة وأن تنازله بإرادته عن وسيلة التوصيل قد تتج عنها بيانات غير حقيقية لأن الفكرة التي تجسدها القرية أصلا لا وجود لها وإن كان يبقى مشهد الجثة والطائرة في المسرح الأسود جديرا بالتقدير خاصة وأنه قد يشير الى طلوع الروح من الجسد الثاني ذلك الذي كان مهرجا ، وكذلك الطفل الذي ظهر في بداية العرض وأضاء شمعة وعزف جملة موسيقية ثم أمر بيده العرض كمايسترو ، وكلها تؤكد أن عبد العزيز الحداد أراد أن يقدم سيمفونية جديدة تضيء الظلام وإن كانت أحلامه مازالت أكبر من الإمكانيات المتاحة .

أما سباق جاسم التبهان مع الزمن فقد أدى الى عرقلته كممثل ، ويرجع ذلك الى أن الديكور الذي صممه

والإضاءة التي أخطأ في تصميمها والحركة المختنقة التي ألزم بها نفسه ، تعد كلها عناصر عرضي ولفها جاسم النبهان المخرج توظيفاً عكسياً لزعاج جاسم النبهان الممثل ، وليس الشخصية الدرامية التي تصان موقفاً محدداً لشخصية ، أصلاً ضعيفة ومدينة وقد حل أجل دينها ، أو بمعنى أدق أجلها ، لأن مكتب الرهونات يطالب بحقه ولا يعرف الرحمة أو التسوية . ولا يجد البطل الدرامي المون من الأخ أو الجيبة ، فيلجأ إلى الاحتيال حتى يفي بدينه وهذه درجة أخرى من درجات انفصالنا عن الشخصية التي هي أصلاً ضعيفة تجاه قوى أكبر منها تؤدي إلى دمارها وهو ما كان يمكن أن يؤدي إلى تعاطفنا معها لنخشى مصيرها ولكن الاحتيال اللاخلاق الذي تلجأ إليه فضلاً عن انحرافها يؤكد استمرار هذا الانحراف وبالتالي اعتماد مشاعرنا عنها ، فهو يبيع كل شيء وبالتالي لا يمكن أن يشتريه أحد إلى أن يموت على مقعد والدته الذي حرص على الحفاظ عليه ثم قرر التخلص منه أيضاً استكمالاً للدين الذي يكتمل

ويصل حامله بعد موت البطل لاستكمال السخريّة
الدرامية في النص الأصلي الذي ترجمه ده هناء
عبد الفتاح محتفظاً للأصل بعلامه الأجنبية ، ومنها
التحية البولندية « سيرفوس » ١٠ وملاً جاسم
النبهان كمهندس للديكور الخشبية بمجموعات هائلة
من الصناديق الورقية بحيث لم يترك مساحة أو مكاناً
للحركة المسرحية بحصرها في المساحة الضيقة التي تحدها
من الأمام الاضاءة التي لم يحتم بتحديد مساحتها وكانت
النتيجة أن الفراغ القائم في مقدمة خشبة
المسرح - الذي يتيح الفرصة لجاسم النبهان
ليتحرك فيه - كان مغريباً له وما أن يجذب نهره
حتى يردّه الظلام الى الداخل مرة أخرى ففتح
نافذة لخيال الظل لتقعد الأم وأخرى عكسها للبقا
قرباً تمتد الحركة أفقياً ، ورغم ما قد يعنيه هذا من
تراوح الشخصية بين عالمي الماضي والحاضر كتفسير ،
ورغم ما يعنيه أيضاً من الحصار المادي للشخصية
كتفسير آخر ، إلا أنها لا تكفي بالطبع لتحقيق المتعة
من العرض خاصة وأنها جاهزة أمامنا منذ البداية قبل

الدخول في الأزمة وظهور مشكلة الرهن التي يسعى اليها
الممثل بنفسه طلبا للمزيد ، وفي نفس الوقت فإن وسيلة
توصيل المعلومات كانت جهاز التليفون وهو آلة صماء
استعان بها الكائن الحي لوضع الممثل في حالة تفاعل
مساواة مع الخبر الجديد أو الأزمة القديمة وهي
حالة تستدعي استخدام أقصى درجات حرفة
الممثل في التلوين الصوتي والحركي لتجسيد
معاناته ولكن هذا أيضا ضاع مع خوف الممثل
الاصطدام بالقطع المكسمة كديكور لا وظيفة له أو
الخروج من دائرة الضوء ، وكلها فعلا تجسيد للفوضى
التي تميزها الشخصية وهي فوضى مليئة بالمعاني وإن
كانت في نفس الوقت على المسرح مهما كانت درجاتها
لابد أن تكون منظمة حتى لا تجور على عناصر العرض
كما حدث في « سباق مع الزمن » الذي أنهاه المخرج
النهان بدم جذران العرض على بطله وكأنه يدفنه بكل
أخطائه مع تجربة نوع لا مسرحي لا يتحقق له الاكرام
الا يدفنه .. تماما كما حدث عبر التاريخ ! !

أما العرض الأخير « الدفاع » فهو خطوة جديدة

لا خطر منها في سلسلة خطوات عبد العزيز المنصور
التميزة في السنوات الأخيرة فبعد أن جرب عددا كبيرا
من الأساليب الفنية والفكرية في مسرحية « مهدى
الصانع » « ردوا السلام » ثم عاد الى التراث مع
محفوظ عبد الرحمن « الحامى والحامى » يعود اليوم
مرة أخرى مع محفوظ عبد الرحمن لاكتشاف
المونودراما التي ربما يلجأ اليها محفوظ عبد الرحمن
كنوع من الاحتجاج على الصورة التي ظهرت عليها
مسرحياته في مصر في السنوات الأخيرة مثل « كوكب
القيراڤ » و « عريس بنت السلطان » التي كاد يهجر
المسرح بسببها ، ثم اكتفى بمقاطعته ، فربما تستطيع
المونودراما وضع الحدود لأساليب التضخيم
والتهريج التي يلجأ اليها المخرج عادة استمثارا لسخرية
محفوظ عبد الرحمن المرة من بعض القضايا الحياتية
المعاشة منها ، مهما كان الشكل مفرقا في التراث وهو
ما فعله في مسرحياته (ما أجملنا) (محاكمة السيد
ميم) (الحامى والحامى) وغيرها ..

وقس الأمر يتكرر مرة أخرى في مونودراما

(الدفاع) التي يلجأ فيها محفوظ عبد الرحمن
الى المباشرة ربما لضيق المساحة المتاحة لتعريف بطله الذي
عاش حياة زائفة طويلا وعرضا .. ورغم أنه انتقل الى
العالم الآخر الا أنه مازال يحل معه كل زيفه الدنيوى
.. وهى مفارقة تثير الفكر والأسمى المتباد فى مسرح
محفوظ عبد الرحمن الذى آمل ألا يكون قد وصل
الى نهاية طريق كحل لمشكلة العروض الجماهيرية
بلجأه الى المونودراما ذلك اللامسرح ، الذى حاول
عبد العزيز المنصور أن يكسبه شرعية البقاء والاستمرار
بحسن استثمار عناصر العرض المسرحى عندما صمم
الديكور المكسو كله باللون الأبيض الملىء بالتواءات
والمرتفعات والمنخفضات ، وكأن بطله يطير فى عالم آخر
كأنه من الممكن أن يكون كتيبا فى حالة عدم استخدام اللون
الأبيض مع الاضاءة المتغيرة لتناسب المرحلة التى يعكس
عنها البطل فى مراحل حياته والتي تفلحها مؤثرات بدر
موسى الصوتية ، وكلها كان يمكن أن تثير فىنا احساسا
وقتيا بأننا أمام عرض مسرحى حقيقى بينما نحن فى

الحقيقة أمام براعة خاصة لأصحابه ومعهم مثل متميز
مثل محمد المنصور .. حاول طوال الوقت إيهامنا
بحقيقة ما يجري .. ولحسن الحظ لم يتحقق له ما أراد ،
أحيانا بسبب هروب لفظ هنا . أو هناك ، أو سقوطه
في منطقة أخرى غير المنطقة المرادة ، مثلما حدث في
الفلاش ، بجانب طبعا الانشقاق الأصلي لمقومات المسرح
في هذا النوع اللامسرحي كما رأينا . ويبقى للإنسان
بعد العرض قليل من اللحظات الفنية المتميزة ومثلها من
الجميل المؤثرة ، وكثير من الأسى لاهدار هذه الطاقات
الفنية المتميزة في مثل هذا المسرح الكاذب .. ولا فرق
بينه وبين العمل الكاذب .. لا أمل من ورائه .

.. حمدي الجابري

مواش :

- (١) مجلة الرواة ، عدد ٤ ، السنة الثانية ، شتاء ١٩٨٥ ،
الامارات العربية .
- (٢) محمد أيوب الصلاوي - ظاهرة المسرح الفردي بالشرب .
مقال ، مجلة البيان ، عدد ٢٧٦ ، مارس ١٩٨٩ م ، الكويت ،
ص ٧٢ - ٩٢ .
- (٣) عبد الكريم يرفيد - الاخراج المسرحي في المسرح المغربي .
مقال ، مجلة البيان ، عدد ٢٢٩ ، ابريل ١٩٨٥ م ، الكويت ،
ص ٨٥ - ٩٥ .
- (٤) محمد أيوب الصلاوي - السابق .
- (٥) لطيف الصنيقي - ندوة اللقاءات الفكرية بمهرجان القاهرة
الدولى الاول للمسرح التجريبي ، سبتمبر عام ١٩٨٨ م .
- (٦) جريدة الوطن الكويتية بتاريخ ١٩٨٦/٦/٢٤ م .
World Theatre P. 194.
- (٧) Webster's P. 1462.
- (٨) Oxford Dic. P. 887.
- (٩)
- (١٠) د . ابراهيم حمادة - معجم المصطلحات الدرامية
World Lit. P. 202.
- (١١)

(١٢) د. لويس عوض - نشرة مهرجان القاهرة الدولي الثاني للمسرح التجريبي ، للمعد الثاني ، ١٩٨٩/٩/٢ م ، ص ١١ - ١٠ .

(١٣) المونولوج - المونولوج في الواقع هو تكثيف الموقف ، أو هو تعليق بصورة عملية على ما سيأتي لاحقاً .

في المونولوج تتكثف وحدة الموقف المعنى لمجرد عنه مع كل مايجب أن يظل غير مفصح عنه بسبب ذلك الموقف ، حتى أن بعض الأمور تظل مخفية كذكر الممار مثلاً . وبما أن المونولوج يتقدم الحوار أو يتأخر عنه ، فإنه لا يستطيع التعبير عن الفروق الدقيقة المتحولة باستمرار ، تلك الفروق التي تتعلق بالادراك ، أو معوء الفهم ، التي تراوحت كل صيغة ، وهي الأمور التي نتحدث عنها هنا .

أما الإنسان الدرامي الجديد ، فهو ليس معزولاً لأنه ينبغي له أن يخفي بعض الأمور لأسباب خاصة ، بل هو يشعر شعوراً قوياً أنه يريد ، ويذكره أن يتوحد بغيره ، بينما يعرف مجزءه عن ذلك التوحد .

جورج لوكاتشي - مقال بعنوان « مسؤولية الدراما الحديثة » ، ص ٤٢٧ ، نظرية المسرح الحديث أريك بنتلي .

(١٤) بول فان ليفيم - الرومانسية في الأدب الأوروبي ، ترجمة صايح الجاهين ، ج ٢ ، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي دمشق ١٩٨١م ص ٢٤٦ - ٢٤٧ .

(١٥) أريك بنتلي - نظرية المسرح الحديث ، ص ٢٩٢ - ٤١٠ .

(١٦) أريك بنتلي - السابق .

(١٧) أريك بنتلي - السابق .

(١٨) للمزيد عن القرن الثامن عشر ٠٠ انظر - موجز تاريخ
النظريات الجمالية ، المرشد الى فن المسرح ، المسرحية
العالمية ٠

Oxford P. 102.

(١٩)

(٢٠) د ٠ لويس عوض - المصباح ٠

(٢١) بول فان ليفيم - السابق ، ص ٢٤٦ ٠



مسرح المحبطين الذى ظلمناه طويلا

فن فرق « المحبطين » الذى ظلمناه طويلا هو أحد
الفنون « المسرحية » التى أمتعت الشعب لسنوات
طويلة قبل معرفة العرب لفن المسرح فى صورته
الأوروبية ، وكان فن « المحبطين » مع فنون خيال الظل
والأراجوز والتمثيل الهزلى المرتجل هى العروض
الجماهيرية التى يسعى إليها الشعب ويسعد بها مئات
السنين .. أيضا قبل معرفة العرب للمسرح بصنوره

الأوروبية • ورغم الاهتمام الشديد بدراسة فنون خيال
الظل والأراجوز كان الإهمال أيضا الشديد هو كل
نعيب فن « المحبطين » رغم اعتماده على الممثل الحي
والمحترف وليس الخيال أو الدمية وهي ما تسمى
أحيانا بالتمثيل غير المباشر وفي أحيان أخرى بالظواهر
المسرحية عند العرب دون أى اهتمام بتمييز حقيقى
من جانب العرب والأجانب لكن « المحبطين » رغم أنه
الفن الوحيد الذى عرفه العرب ، الأقرب الى فن المسرح
وفقا للمصطلح الأوروبى للمسرح •

وفي ظل هذا الظلم السائد لأنفسنا كعرب ولهذا
الفن كابداع عربى خالص كان من الطبيعى أن يسود
الاجماع بشكل يكاد يكون تاما على أن العقلية العربية
ولأسباب مختلفة ليس هنا مجالها لم تعرف الفن
المسرحى قبل اكتشافه مع حملة نابليون بونابرت وكذلك
لم يظهر بين العرب فنان مسرح قبل الرواد الثلاثة
النقاش والقباني وصنوع ! !

ويبدو أن حالة الانهيار بالعرب وفنونه التى أصيب
بها الأجداد منذ ما يزيد عن مائة عام بكثير (١) مازالت

قائمة حتى الآن بصورة من الصور حيث تدلنا المراجع والأبحاث والمقالات على نفس الأفكار والكلمات المكررة أحيانا التي نردها كل حين في اللقاءات والتلوات وكأنه مقدر علينا ألا نشكر مرة واحدة دون ضغط نفسى وعقلى ناتج عن الالاحاق النقدى بأننا لم نعرف المسرح قبل أن تقدمه لنا أوروبا خلال حملة استعمارية وكان ذلك أحد أفضال هذه الحملة التي يجب أن نسبح بحمدها كل حين ! !

هذا الضغط الشديد يمكن أن نلحسه في عديد من الآراء التي يلج أصحابها على فكرة واحدة رغم اختلاف أهدافهم وعدد السنوات التي تفصلهم ومنها على سبيل المثال لا الحصر ما كتبه فاروق عبد القادر أكثر من مرة وبنفس الألفاظ عندما يقول : « لست من المؤمنين بأن أسلافنا العرب قد عرفوا المسرح ، ولا بجذوى التنقيب في كتب التراث لتصيد عناصر مسرحية تناثرت هنا وهناك » (٣) وكأنه بذلك يقابل الحساس الشديد الذى يديه عدد من الباحثين لتأكيد

وجود الظاهرة في التراث العربي بإعلانه عدم الإيمان ولا جدوى البحث في كتب التراث ربما للمخاللة الشديدة في التأكيد على توصل العرب للجدور الدرامية التي يمكن أن يقوم عليها الفن المسرحي مثلما نرى عند الدكتور علي الراعي ومحمد كمال الدين (٣) مما يجعل الأمر يبدو وكأنه حماس عكسي متبادل بين مؤيد ومعارض لفكرة معرفة العرب للمسرح ! ونفس « عدم الإيمان » نراه عند فرحان بلبل « ففى رأيه « المسرح فن أوروبى النشأة والمورد والتأثير » ولا قيمة لما سبق الأوروبى - كالفراعونى - لأنه انحل الى المسرح اليونانى وانصدم أثره من بعده » ولا قيمة لمسرح الشعوب الآسيوية لأن الالتباه اليها متأخر » ولا قيمة للأشكال المسرحية العربية البدائية القديمة لأن اكتشافها تم بعد معرفتنا للمسرح الأوروبى « (٤) وهنا تكرار واضح لنفس الرأى وإن كان قد أضاف الى العرب أو سيقمهم بالفراعونى والآسيوى ، ومع ذلك فإن رأى فرحان بلبل أيضا بعيدا عن الفزعونى ومسرح

الشعوب الآسيوية لابد أن يثير تساؤلا حول ما يسميه « الأشكال المسرحية العربية البدائية القديمة » التي يعترف بها ضمنا وهل حقيقة أن اكتشافها تم بعد معرفتنا للمسرح الأوروبي ؟ .. هنا يجب التأكيد على ضرورة الأخذ في الاعتبار بشكل حاسم الحقيقة المؤكدة بشأن هذا الاكتشاف للأشكال المسرحية العربية البدائية القديمة ، فهذا الاكتشاف لم يتم على أيدي العرب أنفسهم ربما لأنهم لم يكونوا في حاجة الى اكتشاف واقعهم الذي يعيشونه يوميا وهذا يعني أيضا أن هذه الأشكال المسرحية كانت قد أصبحت جزءا مألوفًا لا يتفصل عن الحياة العربية وبالتالي لا حاجة لاكتشافها ، خاصة وأنها كانت نابعة من الفطرة الشعبية وتعتمد على التردد الشفاهي أو الارتجال الهزلي الذي لم يهتم أحد من العرب بتسجيله لأن « بتقاليد الكتابة والتأليف باللغة العربية لم تكن تفتح صدرها للفنون ، فباستثناء الشعر الغنائي وأخبار الغناء والموسيقى والمغنين ، لا تكاد نثر على كتابات مستفيضة عن

الفنون الأخرى التى بلغت مستوى عاليا من الاتقان ،
كفنون الزخرفة والتصوير ، ولا تكاد نجد حديثا
مستفيضا عن أنواع الملاحى والتشيل بل الرقص
الذى قد تقع على اشارات اليه بين الحين والحين .
وبالاضافة الى ذلك ، فان وصف الحياة اليومية ، لم
يكن موضع استقصاء وثيق عند من كتبوا فى تاريخ
الحضارة العربية ، وما تلاها . . فمن المسير أن نعرف
طراز الأزياء التى كانت تستخدمه وطرق التجميل وعادات
الناس فى تمضية أوقات الفراغ . لقد ظلت فنون القول
(وهى الأدب ، شعره ونثره) وما يتصل بها ، كما غلت
التواريخ العامة سياية وأدبية ، هى التى تشغل أذهان
المؤلفين أكثر من سواها « (٦) ، وبالتالى كان مقدرا
على فنونا المسرحية التلقائية أن تنتظر اكتشافها
ورصدها على أيدي الأجانب من الرحالة وقناصل الدول
الأجنبية ، وبالطبع كان لهم أحيانا رأيهم السلبي فى
الأشكال المسرحية العربية البدائية القديمة التى أكد
فرحان بلبل أنها « لا قيمة لها » ربما تأثرا برأى
المكتشفين لأشكالنا المسرحية العربية البدائية دون أن

ياخذ في الاعتبار أن نفس الأجانب من المكتشفين كان لهم أيضا كثير من الآراء التي تؤكد أن ما اكتشفوه لدينا إنما هو مسرح حقيقي بكل المقاييس كما سنرى ..

وفي نفس الاتجاه السائد نحو تأكيد عدم معرفة العرب لقن المسرح ينتقل بنا عدد من الباحثين الى آفاق أخرى ومنها بصفة خاصة ما يتعلق بالمسرح « الحديث » والمسرحية « الحديثة » فضليل مطران يقول : « ليس للتمثيل عهد قديم في مصر على ما أعلم ، وإنما كان بدء التنبه للتمثيل في أيام المغفور له الخديوي اسماعيل » (١) وكذلك أحمد حسين الزيات يؤكد أن « التمثيل بمعناه الحديث لم تعرفه اللغة العربية الا في أواسط القرن الماضي » (٢) وده عبد العزيز الدسوقي « إن المسرحية « الحديثة » كما عرفتها أوروبا لم تدخل مصر الا بعد عصر النهضة وبعد اتصالها بالأدب الغربي » (٣) وكذلك ده حامد شوكت « ظهر المسرح بالمعنى « الحديث » في مصر في باكورة القرن التاسع عشر بآثا غريبا في البيئة المصرية في عهد الحملة الفرنسية التي وصلت الى مصر عام ١٧٩٨ » (٤) .

وهنا لنقف طويلا - رغم أهمية ذلك - أمام مرور أكثر من سبعين سنة مضت بعد الحملة الفرنسية بدون مسرح في مصر الى أن قدم صنوع مسرحيته الأولى في مصر عام ١٨٧٠ وما يمكن أن تثيره هذه السنوات الطويلة من تساؤل مشروع ليس حول استنبات الحملة الفرنسية للمسرح في مصر وإنما حول أثر الحملة الفرنسية على مصر واستبدالها للأشكال المسرحية العربية البدائية القديمة ، وأحلال الشكل المسرحي الأوروبي « الحديث » محلها ، خاصة وأن الآراء السابق عرضها تلح على المسرحية « الحديثة » والمسرح « الحديث » وذلك قد يعنى ضمنا احتمال الاقرار بوجود (مسرحية قديمة) و (مسرح قديم) رغم عدم ذكر ذلك صراحة !

ومع ذلك قد يكون من المفيد هنا الاعتراف بأننا لا نتوهم وجود الفن المسرحي لدى العرب في كل الظواهر الشعبية بداية من مواكب الخلفاء والصلوات وحتى المقلدين والصوفى المتحلق وغيرها التي استند إليها عدد من الباحثين العرب لاثبات وجود فن مسرحي

عربي أو على الأقل إثبات وجود بذور درامية
في الظواهر الشعبية عند العرب اعتمادا على الحماس
الشديد لإثبات معرفة العرب للمسرح ، ومع ذلك فإن
هذا الحماس نفسه لم يفتح الفرصة للتحسين لاكتشاف
ضياع فن مسرحي جماهيري أساء إليه الأجانب والعرب
طويلا حتى تسببوا في سوء سمعته بل وموته بحيث لم
يصبح أمام العرب كباحثين وكستهلكين للفن الا الصورة
الأوروبية للمسرح « الحديث » كصورة شرعية ووحيدة
للفن المسرحي وكل ما عداها ليس الا ظواهر غير ناضجة
وغير قابلة للنمو والتطور أو أنها فنون شعبية رخيصة
كان من الأفضل لها أن تموت بمقدم الفن الأوروبي
الناضج والراقي والمهذب ... فن المسرح الحقيقي
البعيد بالحياة والسيادة على كل ما عداه حتى ولو كان
ذلك فنا أبدعه الشعب بدافع حاجة حقيقية قبل أن يعرف
أي صورة أوروبية للمسرح ... والتأكيد هنا على فن
أبدعه « الشعب » بدلا من فن « شعبي » ربما يمتد
بنف « المحظين » عن الاحتقار والاستهانة التي كانت
ملازمة له منذ أن اكتشفه لنا الأوروبيون في القرن

الماضي وكتبوا عنه ورددنا نحن من ورائهم كل ما قدموه لنا من آراء معظمها غير صحيح لأسباب موضوعية تتعلق بالأجانب أنفسهم قبل أن تتعلق بفن الشعب « المحبطين » •

وبالتالى فالحديث عن المسرح الحديث والأشكال العربية البدائية القديمة حديث قد يؤدي الى كثير من الابتعاد عن الحقائق ، فالمقصود كما أعلن بالأشكال القديمة هنا المقامة وخيال الظل والأراجوز والمحبطين والارتجال الهزلى التى يعلو للبعض اختصارها بتسمية بعضها التمثيل غير المباشر (١٠) ورغم غرابة هذا المصطلح فانه يعنى وجود درجة ثانية للتمثيل « المباشر » الذى اعتقد أن فن المحبطين ينتمى اليه بالدرجة الأولى أيضا حسب رأى الأجانب الذين نحترمهم كثيرا والذين اكتشفوا لنا أشكالنا المسرحية العربية التى لم يصفها أحدهم بالبدائية أو « القديمة » أو أنها « تمثيل غير مباشر » ومع ذلك تطوعنا نحن العرب لتفسير آراء الأجانب أو على الأقل لتفسير جانب منها دون أن نأخذ

في الاعتبار مجموعة الظروف المصاحبة لهذه الاكتشافات والتي على رأسها مثلا أن هؤلاء الأجانب قد قدموا من بلاد تعرف وتميش وتمارس المسرح لمدة تزيد عن ألفي عام ! ومع ذلك كانت اكتشافاتهم ورؤيتهم لفنونا أكثر موضوعية أحيانا من بعض آرائنا العربية ، ولن نتحدث هنا عن المقامة أو الأراجوز وخيال الظل .. فهناك كثير من الدراسات حولها ^(١١) كما لن نتحدث عن مواكب الخلفاء وصلاتهم ولهوهم أو القرداتية والنحواة ولاعبى السيرك ووسائل التسلية عند العرب التي أفاض في ذكرها عدد من الباحثين ^(١٢) والتي أثارت لبعدها عن فن المسرح البعض فأنكرها ومعها الفنون الأقرب للمسرح كخيال الظل والأراجوز والفن المسرحي العربي « المحبطين » الذي رأى الأجانب أنه مسرح حقيقي .. ولكن ..

وقبل أن نتوقف عند « لكن » هذه من الأفضل أن نتعرف على رأى الأجانب في فن « المحبطين » وكيف أنه مسرح حقيقي .. أو على الأقل كيف وصفوه !

في البداية أود أن أشير الى أن الدكتور محمد يوسف نجم يرجع له الفضل في لفت النظر الى ماكتبه الرحالة الأجانب ، وعلى ما ذكره الدكتور نجم اعتمد كل من تناول بدايات المسرح العربي تقريبا بما فيهم يمقوب لنداو (١٣) ولذلك سننتمد عليه كأصل في موضوع البحث مع الاشارة ما أمكن الى بعض من تناولوا الموضوع .

أول اشارة الى التمثيل العربي وصفها لنا للرحالة الأجانب هي التي قدمها الرحالة الدانماركي كارستين نيير الذي زار القاهرة حوالي سنة ١٧٨٠ (١٤) وهي التي عرضها ده نجم الذي سارع قبل أن يقدم رأى الرحالة نيير بالتمهيد التقليدي لنفى معرفة العرب للمسرح ليعود هو نفسه في الفقرة التالية ليؤكد أن الرحالة الدانماركي « قد وصف لنا فرقة تمثيلية يتفق تشيلها في شكله على الأقل مع المفهوم الحديث للمسرحية ، وقد أثارت هذه الفرقة « دهشته » ومع ذلك يقول هو نفسه « لم يكن للمسرح العربي بشكله المعروف اليوم في مصر ، وجود في القرن الثامن عشر .

ولكننا عثرنا في بعض المراجع ، على اشارات تفيد وجود نشاط تمثيلي ، وان كان هذا النشاط في نوعه وشكله ، بعيدا كل البعد عن الفن المسرحي كما نعرفه اليوم ، على أصوله وبأنواعه المقررة والمحدودة « (١٥) » .

هذا القول رغم اعترافه الصريح بوجود نشاط تمثيلي الا أنه يؤكد أن هذا النشاط التمثيلي كان بعيدا كل البعد عن الفن المسرحي كما نعرفه اليوم .. في النوع والشكل .. وقبل أن تفكر في التسليم بصحة هذا الرأي سرعان ما نجد نفس الكاتب في الفقرة التالية مباشرة يؤكد أن الفقرة التمثيلية التي شاهدها نير « يتفق تمثيلها في شكله على الأقل مع المفهوم الحديث للمسرح » !! .

وبالطبع أعتقد أنه لا يمكن التوفيق بين « الشكل المعروف اليوم في مصر » والذي « لم يكن له وجود في القرن الثامن عشر » وبين العرض التمثيلي الذي شاهده نير أيضا في القرن الثامن عشر وهو نفسه

المتفق في شكله على الأقل مع المفهوم الحديث
للمسرحية ، كما يقول الدكتور نجم .. أيضا
نفسه !! •

ولا أظن أن المقصود بهديثه عن المسرح العربي
بشكله المعروف اليوم في مصر يختلف عن المفهوم
الحديث للمسرحية والا أصبح الموضوع كله عبثا
لا نظيره إذ لا يمكن عقليا أن تتقبل قول الكاتب
الواحد في فقرتين متتاليتين أن تمثيل القرن الثامن عشر
في شكله كان بعيدا كل البعد عن الفن المسرحي وأيضا
في نفس الوقت كان هذا التمثيل يتفق في « شكله »
مع المفهوم الحديث للمسرحية !! وكأن الباب مغلق
ومفتوح في وقت واحد ! •

أعتقد أن هذا التناقض الواضح منذ البداية وقبل
عرض رأي الرحالة الأجانب عند الدكتور نجم وهو من
رواد هذه الدراسات يمكن أن يعني من جانبه نوعا
من التحفظ على رأي هؤلاء الرحالة لمجرد اعترافهم

بوجود مسرح في مصر يتفق مع المفهوم « الحديث »
للمسرح وذلك قبل وصول الحملة الفرنسية بسنوات
كثيرة. ربما تسليما وخضوعا للفكرة السائدة بأن العرب
لا مسرح لهم ! وهي نفسها الفكرة التي كان التسليم
بها يعنى ضياع الفرصة للتعرف على ملامح هذا المسرح
رغم أن الأجانب قد تعرفوا على هذه الملامح نفسها ، ثم
جئنا نحن العرب لننقل رأيهم دون أن نقلد اعترافهم
باعتراف مشابه ان لم يكن على الأقل الفوص في
أغماق هذه العروض التي اكتشفوا فيها ومنها أن لدينا
كعرب •• مسرح ! •

فما الذي شاهده الرحالة كارمستين نير ؟

يقول : « اننا لم نتوقع مشاهدة تمثيل في مصر •
على أنه عند وصولنا الى القاهرة كانت ثمة فرقة تتألف
من عدد من الممثلين ، منهم المسلم والمسيحي واليهودي ،
وكان مظهرهم ينم عن النجاح الذي أصابوه في هذه
البلاد • فقد كانوا يتقاضون على ذلك أجرا زهيدا
جدا • وكانوا يمثلون في الهواء الطلق ويستخدمون

فناء البيت كمرح ، كما كانوا يقيمون حاجزا من
(الكواليس) يبدلون وراءه ملابسهم (١٦) • فما الذى
يمكن أن نخرج به من هذا الوصف الذى كتبه نير
في النصف الثانى من القرن الثامن عشر عن التمثيل
في مصر وقبل الحملة الفرنسية على وجه التحديد ؟ •

أولا : الرحالة الأجنبى لم يتوقع مشاهدة التمثيل
في مصر ربما لما هو شائع عن عدااء العرب للمسرح
لقصور عقلم أو للموقف الشائع عن عدااء الديانة
الاسلامية للمسرح أو لأسباب أخرى عديدة أفاض
الباحثون العرب والأجانب في تعدادها كحقائق لا يتطرق
انيها الشك حتى يأتى نير الأجنبى فيرى عكسها في
صورة فرقة مسرحية تمثل فعلا فتصيه الدهشة •

ثانيا : الفرقة تتكون من ممثلين ينتمى كل منهم الى
ديانة •• المسلم والمسيحى واليهودى •• وبالطبع
فتأكيد نير على اتمنائهم الدينى لا يمكن أن يكون
لمجرد الرصد فقط خاصة وهناك رأى الشائع عن
عداء المسلم للمسرح ! •

ثالثا : إن أعضاء الفرقة ينم مظهرهم عن النجاح الذي أصابوه في البلاد ، وهو « النجاح » ، الذي لا بد أن يقودنا الى عدة احتمالات . منها أن ما يقدمونه ليس غريبا عن « البلاد » ، وأن هناك تشجيعا لهم ، وأيضا احتمال ثمرتهم بهذا الفن حتى انهم وصلوا الى مرتبة الاحتراف « فقد كانوا يتقاضون على ذلك أجرا » .

والاحتمالات أيضا تقودنا الى امكانية تصور أن الفرقة التي شاهدها نير لم تكن الفرقة الوحيدة وهو احتمال قوى يؤكد وصفه عدد آخر من الفرق في كتابات رحالة آخرين في مراحل تالية . والاحتمال الآخر أيضا أن هذه الفرقة وإن كانت الأولى التي يسجل عنها أحد شيئا إلا أنها لا يمكن أن تكون الوحيدة في « هبة البلاد » ، فالأقرب أن تكون هناك فرق أخرى قد سبقتها ولم تجد رحالة أجتبى ليسجل نشاطها ! .

رابعا : الفرقة كانت تمثل في الهواء الطلق وتستخدم فناء البيت كمسرح وتقيم حاجزا من الكواليس (ساتر)

يبدلون وراءه ملابسهم .. أى أن وجود دار العرض
ومكان التمثيل والملابس واضح تماما !

هكذا وصف لنا الرحالة الأجنبي ما هو موجود
لدينا فعلا ، وربما من مئات السنين دون أن تتصور أنه
مسرح ودون أن نطلق عليه هذه التسمية .. والمهم
قبل أن تنتقل الى الفقرة التالية فى وصف نبيير أن تؤكد
أنها فرقة تمثيل محترفة بأجر تقدم عرضها فى دار عرض
معلومة حتى ولو كانت فى ميدان عام أو منزل ومكان
التمثيل أى خشبة المسرح تحدد الكواليس التى
تستخدم كحاجز لتغيير الملابس المناسبة لكل شخصية
من شخصيات المسرحية ! •

فماذا عن المسرحية نفسها ؟

يقول نبيير : « كان دور الشخصية الرئيسية ،
وهو دور سيده ، يؤديه رجل تزيا بزى النساء ، وقد
عانى هذا الرجل كثيرا ، كي يخفى لحيته الكبيرة (١٧) •
كانت البطلة تجتذب الى خيبتها بعض المسافرين ،
وبعد أن تسلبهم أمتعتهم تطردهم تحت ضربات المعى •

خلال التمثيل ، وبعد أن كانت هذه السيدة قد جردت الكثيرين من ملابسهم ، قام شاب أزعه تكرار هذه الحادثة السخيفة ، وصرخ معلنا استنكاره لهذه التمثيلية . ولكن يثبت المتفرجون أن ذوقهم ليس أدنى من هذا الشاب ، أعلنوا بدورهم استنكارهم ، وأجبروا الممثلين على التوقف ولم تكن المسرحية قد شارفت فصفا بعد « (١٨) » .

ما أجمل أن ينصفنا الأجانب منذ مئات السنين وما أبشع أن نظلم أنفسنا أيضا لمئات السنين ، فهذا هو نبيز قد قدم وصفها لاسماء صراحة « المسرحية .. ملهاة مصرية » ، ولا يستطيع مكابر أن يدعى أن هذا الأجنبي ابن الحضارة الأوروبية التي استوردنا منها المسرح في صورته الأوروبية كان لا يعرف ما هو المسرح لذلك على سبيل الخطأ أو المصادفة أطلق على ما رآه اسم « مسرحية .. ملهاة مصرية » خاصة وأن القاموس يعرف المسرحية والملهاة كالتالى : (١٩)

المسرحية :

١ - « هي الفن المعروف الذي يرمى الى تفسير أو عرض شأن من شؤون الحياة لجمهور النظار ، بواسطة ممثلين يتقبصون شخوص الذين يمثلونهم ويلقون أحاديثهم وأقوالهم ويقومون بالأدوار الأخرى التي تضمها المسرحية » .

وهي :

٢ - « مؤلف يصور قصصا ما عن طريق حركة وحوار يمثلان على خشبة المسرح » .

« مؤلف من الشعر أو النثر يصف الحياة أو الشخصيات ، أو يقص قصة بواسطة الأحداث والحوار على خشبة المسرح » .

٣ - « العناصر التي لا غنى للمسرحية عنها هي التمثيل والتشخيص والفعل . وهكذا فإن أى حادثة أو حكاية ممثلة وحوار يستغرق خمس دقائق ، أو إيمائية ضامة ، أو تمثيلية أراجوز ، أو فيلم ،

أو أوبرا عظيمة ، أو حتى قصة دينية غنائية ، كل هذه إذا ارتبطت بتشخيص فعلى فإنها تندرج تحت باب المسرحية الواسع » .

٤- أما الملهاة فهي : « في الفن المسرحي صورة من المسرحية تمثل الجوانب السارة من فعال الانسان أو الأبطال وهي تقيض المأساة التي تنحو نحو الجانب الحدى وتنتهى بما يحزن ويغم ، وقد أطلق الاصطلاح في العصر الاليزابيثى على كل مسرحية تنتهى بما يسر ولا يلف الموت خلالها أحد الممثلين ، وإن كانت بعض أدوارها الأولى وأحداثها تنذر بوقوع مأساة » .

إن الملهاة بطبيعتها هجائية أو نقدية ، لأنها تنجح الى الاضحاك على الجوانب غير الحميدة في الانسان وتهدف الى اصلاح المجتمع بهذه الوساطة . ويصنف النقاد الملهاة حسب طبيعة مادتها وأسلوبها الذى يلتزمه الكاتب ، فتلک التي تضحك النظار بأسلوب لاذع بارع يعتمد على الفطنة الفكرية وتواكب ذوق طبقة خاصة من المجتمع تسمى ملهاة عالية High Comedy والتي

تعتمد على الأسلوب الذي يناسب العامة في أضحاكهم ولا يرتفع كثيرا تسمى ملهاة عادة : Low Comedy والتي تعنى بالأحداث الفريية وتتخللها عناصر مثالية تسمى رومانسية ، والتي تسخر بالعناصر المكونة للانسان تسمى خلقية ، والتي تثبت بالعادات والسلوك تسمى ملهاة الآداب (١١) .

وهو ما ينطبق على هذه المسرحية أيضا وفقا للمفهوم الأوروبي لا العربي عن المسرح ، ذلك المفهوم الذي كان مجهولا حتى ذلك الوقت على الأقل ، كما أن الموقف الدرامي الذي وصفه لنا نير في هذه المسرحية العربية يمكن أن تصوره بالغ السخونة ، فالصراع يقوم على رغبات متعارضة لامرأة محتالة ورجال من المسافرين يتوقعون منها عكس ما يلاقونه بالفعل ، فهي تعرضهم الى خيبتها ، ورغم أن نير لم يحدد بوضوح كيف « تجتذبهم » الا أن للموقف القائم على سوء الفهم بالغ الوضوح مهما كانت النوايا .. نوايا الرجال من المسافرين .. وأيضا مهما كانت النوايا فالإنتر. الكوميدي مضمون ما دمنا نرى مسافرا محترما

يدخل الخيمة مع المرأة المحتالة لغرض ما ثم سرعان
ما يخرج مجردا من الملابس تلاحقه ضربات المصى ..
وبالطبع يمكن أن تتضح هذه « النوايا » ما دامت المرأة
قد استطاعت أن تخرج هؤلاء المسافرين المحترمين
من ملابسهم !!

وبالطبع يمكن أن تعودنا هذه المسرحية الى معرفة
درجة براعة « المحبطين » الذين نجحوا في خلق الايهام
الدرامي في العرض بتلك الصورة الكبيرة التي استغزت
الحس الأخلاقي للمشاهد لدرجة أدت الى تنخله في
العرض وإيقافه بعد أن صدمت حسه الأخلاقي ، وهو
ما يعنى ضمنا وصول الدرس الأخلاقي للمسرحية الى
المشاهد . كما أن هذا الإيقاف نفسه للمسرحية قبل
منتصفها يؤكد أن هناك المزيد من المفاجآت والأحداث
الدرامية المتطورة على نفس المستوى السابق والتي
لم نعرفها بسبب إيقاف العرض .

ولأن نير أجنيى قدم حديثا الى مصر لذلك كان من
المنطقي أن يكون انطباعه الشخصي وليس حكمه التقدي

هأمشيا تماما حيث يقول : « له نظرب للموسيقى أو
الممثلين فقد كانت المسرحية تمثل باللغة العربية • ولما
كنت لم آلف بعد سماع هذه اللغة كى أفهم الحوار
فقد ترجم لى مضمون المسرحية (٢٠) » •

فلا اعتراض أو ملاحظات لديه على هذا العرض
المسرحى سواء من الناحية الفنية أو الفكرية فقط كانت
الموسيقى الشرقية التى لم يتعرف عليها بعد واللغة العربية
التى لا يجيدها هما سبب عدم « طربه » للموسيقى
والممثلين ، وهو ما لا يعود المسبب فيه الى العرض
المسرحى العربى فى حد ذاته وانما يعود بالدرجة الأولى
وباعتراف نبيز الى قصور أدواته عن التواصل مع
العرض الذى وصف مضمونه عن طريق الترجمة •

وبعد ذلك كله من الرحالة الأجنبى يعود ده نجم
ليعلق فى كلمات قليلة ليهدم كل ما سبق دون تحليل أو
تحليل ولكن بكاء شديد عندما يقول عن المسرحية :
« هذا ما كان فى أواخر القرن الثامن عشر ، وهى محاولة

لا تدل ، في حال من الأحوال ، على أن التمثيل بشكله المنتظم ، كان معروفا في هذا القرن » (٢١) !!

فهو هنا لم يمترض صراحة على شيء مما أورده نير ولا يستطيع الوقوع في تناقض باعترافه أن المسرحية تتوافر فيها شروط المسرح خاصة وأن ذلك الاعتراف يتناقض مع تأكيده السابق على أن المسرح العربي لم يكن له وجود في القرن الثامن عشر .. والتمعن في تمليقه الذكي يدلنا على أن ضياع الاعتراف من جانبه يعتمد فقط على غياب « الشكل المنتظم » للتمثيل دون أن يقدم أى دليل اكفاء بأن « المحاولة لا تدل » بينما يمكن قول العكس تماما اعتمادا على المحاولة نفسها وبالأدلة التي جاء ذكرها من قبل عن وجود الممثل المحترف الذى يتقاضى أجرا عن التمثيل ويمكن التمثيل أى خشبة المسرح والكواليس ودار الغرض سواء في بيت الايطالى المتزوج حديثا أو في القسارغ وموضوع الغرض وإمكاناته الدرامية

وشخصياته المتعددة والمتميزة ونجاح العرض في هذه البلاد ، كل ذلك يجعل احتمالات انتظامه أكبر خاصة مع وجود فرق أخرى عديدة للتمثيل وكلها أدلة تجعل التعليق الأقرب الى الواقع والمنطق كالتالى :

« هذا ما كان في أواخر القرن الثامن عشر ، وهي محاولة تدل في كل حال من الأحوال ، على أن التمثيل بشكله المنتظم أو غير المنتظم ، كان معروفا في هذا القرن » .

وتستمر مسيرة العروض التمثيلية الجيدة أى التمثيل المباشر التى تجاهل العرب تسجيلها لتتابع مع رحالة آخر وصفه لهذه العروض بعد سنوات عديدة من وصف نيبير ، وكان وجود مسرحيات هذه الفرق واستمرارها كل هذه السنوات كان أقرب الى « الانتظام » على عكس ما يرى ناقدنا العربى .. فهناك وصف الرحالة بلزوني لعروض مسرحية أخرى ، وهو الوصف الذى يقدمه يعقوب لنداو على أنه أول ما ذكر في هذا المجال (٣) ليعود فيتدارك الأمر في هامش الصفحة

التالية (٣) مشيرا الى ما ذكره د . نجم عن وصف نير
للمسرحية بالقة الذكر كشاهد عيان سابق على بلزوني
الذي قدم وصفا لمسرحيتين رآهما في شبرا عام ١٨١٥
بعد حفلة عرس ، والتاريخ مهم هنا للتذكير بالفترة
الزمنية بين هذه العروض المسرحية التي شاهدها الرحالة
الأجانب قبل الحملة الفرنسية .. يقول بلزوني :
« وعندما وصل الترفيه بالرقص الى نهايته .. عرض
أمامنا شيء أقرب الى المسرح ، كان القصد منه ،
استعراض صور من الحياة ، وتصاريف الناس ، مثلما
تفعل نحن في مسارحنا » (٣) .

هذا الوصف الصريح لما رآه بلزوني عام ١٨١٥
بأنه « أقرب الى المسرح » و « مثلما تفعل نحن في
مسارحنا » أى المسارح الأوروبية لا أعتقد أنه يحتاج
الى مزيد من التأكيد للاثبات وان كان الأهم الآن هو
تحديد بلزوني للوظيفة الخاصة بهذه العروض المسرحية
العربية بأنها تهدف الى « استعراض صور من الحياة ،
وتصاريف الناس » وهو ما سنلاحظ استمراره كهدف
رئيسي يصل الى التلميمية في بقية العروض المسرحية التي

وصفها الرحالة الأجانب فيما بعد وذلك دون اهمال
من جانبنا للهدف الأخلاقي للمسرحية السابقة التي
وصفها نير عن المرأة المحتالة .. والأكثر من ذلك أن
كلمات بلزوني تحدد بوضوح ليس فقط الهدف
التعليمي وانما أيضا تصف استمتاع الجماهير الشديد
بالمسرحية « الحاج والجمال » عندما يقول :

« وهذه المسرحية على بساطتها ، قد شغفت
المتفرجين طربا للغاية ، حتى أنه لم يوجد شيء سواها ،
يطربهم ، أحسن من ذلك ، اذ أنها كانت تحضهم على
أن يكونوا يقظين تماما في مواجهة تجار الجمال
.. الخ » (٢٥) .

أى أن الجمهور يقبل ويسعد بالأعمال غير المسفة
أو البتذلة أو الجنسية حيث لم يشر بلزوني الى وجود
أى قدر قليل منها ، وكذلك بالتالى فالهدف الواضح
لمسرحية « الحاج والجمال » الذى لم يفب عن الرحالة
الأجنبى لاشك أنه قد قدم فى صورة فنية ليست ممتعة
فقط بل وأيضا قادرة على الوصول الى الجماهير ، من

العرب والأجانب ، بأفضل الأساليب وأسهلها من
التأحية الفنية . وهو ما يؤكد بلزوني عندما يصف
موضوع المسرحية ..

« يقدم لنا الموضوع حاجا يريد الذهاب الى مكة ،
ويطلب من أحد « الجمالين » أن يحضر له جملا .
ويستغل الجمال (حاجته) ويفرض عليه أن يحضره
له بشرط ، ألا يريه بائع الجمل ، وعلى ذلك يطلب منه
ثمنا أكبر من الثمن الحقيقي ، ويعطى البائع قدرا يسيرا
جدا من الثمن ، بالنسبة لما تسلمه من المشتري . ثم
جئ بالجمال في النهاية ، وكان « مثلا » بواسطة
رجلين في وضع معين ، وهما مغطيان بالملابس . وكأنهما
على استعداد للرحيل الى مكة في الحال . ويصعد الحاج
فوق الجمل ، ولكنه يجده سيئا للغاية ، ويرفض أن
يتسلمه ، ويطلب باسترداد نقوده ، (ويقع الشغب)
عندما يظهر بائع الجمل مصادفة ويكتشف أن الجمل
المختلف عليه ليس هو الجمل الذي باعه للجمال ليسلمه
للحاج . وهكذا اتضح أخيرا أن (الجمال) لم يقتنع

فقط: بأن يخدع كلا من البائع والمشتري ويفرض عليهما
الشن الذي يريد ، ولكنه احتفظ لنفسه أيضا بالجمال ،
وأحضر جملا رديئا للحاج .. ويتتج عن هذا أن ينال
(علقه ساخنة) ويولى الأديار (٣١) » •

وهنا لا بد من ملاحظة الكثافة العددية لشخصيات
المسرحية بالمقارنة بالمسرح اليوناني في بداياته ذلك
المسرح الذي نزل عنه المسرح الأوروبي ، وفي هذا
المسرح اليوناني العظيم باعتراف أشد الناس إنكارا
لمعرفة العرب للمسرح تدرج عدد الممثلين حتى وصل إلى
ثلاثة بعد جهود عظيمة بذلها اسخيلوس وسوفوكليس
ويورويديس (٣٢) ، بينما لدينا في مسرحنا العربي -
الذي لم يعرف أهله حتى الآن أن هناك مسرحا في
أوروبا - نجد عدد الممثلين في مسرحيتنا هذه (الحاج
والجمال) مثلا ثلاثة ممثلين للأدوار الرئيسية (الحاج
- الجمال - بائع الجمال) بجانب اثنين من الممثلين
الصامتين يلعبان بالحركة والملابس دور الجمال
ويساهمان بالحركة في دفع الحدث الدرامي إلى الأمام

عندما يكتشف الحاج بعد ركوبه للجمل أنه سيء للغاية ،
ولنا أن تخيل الجهد الكبير الذي بذله المخرج المجهول
لهذا العمل كي يتوصل الى هذه الصيغة الفنية الراقية
التي ما زالت تلجأ اليها الى اليوم بعض الفرق المعاصرة
لتجسيد حركة الحيوان بالجسد الانساني وتقال
للإعجاب (٣٨) بينما المبدع العربي الأعلى لهذه الفكرة
الجميلة لا يلقى الا النكران ! .

وهناك أيضا في نفس المسرحية ذلك التنوع الملحوظ
في طبيعة كل شخصية درامية ومواصفاتها الخاصة
وتدرج مشاعرها وافعالها تبعا لطبيعة الصراع
ومراحل تطوره .. فالحاج يريد جملا للذهاب الى مكة
بينما الجمال يحتال عليه ليسلبه ماله وتتوالى المفاجآت
الدرامية (٣٩) ليس فقط باكتشاف الحاج المشتري أن
الجمال سيء للغاية وانما أيضا قد يكون الاكتشاف أنه
ليس بجمال على الإطلاق في نفس لحظة الاكتشاف
الكبرى التي تتم بحضور البائع الأصلي للجمال حين
تم الاستنارة الكلية الناتجة عن التوصل الى الحقيقة
.. فالجمال أخذ فارق السعر ما بين ثمن شراء الجمال

وتحقيقاً للعدالة لابد أن ينال عقابه « علقه مباحنة »
قبل أن يهرب خارجاً

تلك المسرحية التي أظهر الأجداد .. أجدادنا
استمتاعهم الشديد بها كما نضرباً بلزوني والتي يمكن
أن تخيل مدى جودة حيكها حتى بالمقارنة مع المسرح
الحديث المستورد الذي يجلونه ، وكذلك نيل هدفها ،
كل ذلك يجعلنا نشعر بالدهشة لأهمالها طويلاً من جانب
قاداتنا حتى من المتحمسين للمسرح العربي .. رغم أن
معظمهم (٢٠) قد استعرض ما أورده لنداو .. وإن كان
هذا أقرب إلى الاستعراض ، منه إلى التصدي للحقيقة
تاريخية وفنية تستحق أن تقف أمامها .. وباحترام
شديد ..

حتى الآن .. ورغم إعجاب وتقدير فيبر ١٧٨٠
وبلزوني ١٨١٥ بالمسرحيتين السابقتين إلا أن الهجوم
على فن مسرح المحظنين الذي أبدعه الشعب تلقائياً في
مصر سرعان ما يأتي مع المسرحية الثانية التي يتحدث
عنها بلزوني وهي الثالثة في مجموع عدد المسرحيات

التي تحدث عنها الرحالة الأجانب .. نيبير وبلزوني ..
وربما تكون هذه المسرحية الأعرابي الفقير والرحالة
الأجنبي « البداية .. بداية تحول دهشة وتقدير
واعجاب الرحالة الأجانب بالمسرح العربي - الذي
أذهلت مفاجأة وجوده لدينا عقولهم - الى عدااء وهجوم
صارخ رددناه كعرب من ورائهم وكأنه كلام مقدس لا
يأتى انيه الشك مع أنه جدير بكل شك وريبة !

لم يتصور الأوروبيون على الإطلاق أن يجرؤ
انسان عربى « متخلف » من وجهة نظرهم على التناول
على أسياده وهو الذى مازال يعيش فى مناخ العصور
الوسطى (٢١) ، ذلك الانسان الذى حضروا من آخر
بلاد الدنيا للفرجة عليه وتسجيل انطباعاتهم عن كل ما
يشاهدون عنده من مظاهر التخلف لنقلها فيما بعد الى
أهاليهم ومواطنيهم فى بلادهم البعيدة .. هؤلاء العرب
الذين يعيشون فى المرتبة الدنيا تسيطر عليهم الأوهام
والخرافات كيف يجرؤ واحد منهم وربما أكثر - من
المحيطين - على التناول على أرباب الحضارة والتمدن

من الأوروبيين الذين حضروا الى هذه البلاد منذ حملة
بابلون ليس لأهداف استعمارية كما يحلو لبعض
المتخلفين من أمثالى تصور وفهم أهداف هذه الحملة ،
وانما قدم هؤلاء الأجانب الى هذه البلاد شفقة بأهلها
ومساهمة منهم لنقلهم حضاريا الى مستوى انساني
يليق بينى البشر ، ولذلك أصابت الدهشة هؤلاء
الأجانب من جرأة فن الشعب « المحبطين » وأصحابه
على التناول على الأجانب فى عرض مسرحية «الأعرابي
الفقير والرحالة الأجنبى » ، ويبدو أن احساس الأجنبى
بتجاوز الفنان العربى لحدوده فى هذه المسرحية كان
السبب الرئيسى وراء هذا الهجوم الشامل على
الابداع الشعبى التلقائى لفن المسرح الذى أشار اليه
من قبل نيبير بل وبلزوني نفسه الذى يحدثنا عن هذه
المسرحية أو « المقطوعة » كما يطلق عليها لنداو (٣)
.. يقول بلزوني .. « تمثل أحد الرحالة الأوروبيين
الذى يستخدم هنا كمضحك أو بلياتشو لا يخلو من
فظاظة ، ويظهر أمامنا بملابس أحد الفرنجة ، وفى أثناء

تجواله ، ينتهى به المطاف فى بيت « الأعرابى » ورغم فقر الأعرابى فانه يود أن يكون له مظهر أغنياء القوم . وعلى ذلك ، يصدر أوامره الى زوجته لى تذبج « عنزة » فى التو والحال ، وتظاهر الزوجة هى الأخرى باطاعة الأوامر ، ولكنها تمود بعد دقائق قليلة لتقول ان القطيع قد شرد بعيدا ، وأنها لن تستطيع أن تأتى بواحدة قبل مضى وقت طويل . وحينئذ يصدر المضيف أوامره بذبج أربع من الدجاج ، ولكن الدجاج أيضا لم يكن يتيسر الامساك به ، وفى المرة الثالثة يرسل الزوج زوجته فى طلب بعض الحمام ، الا أن أسراب الحمام جميعها خارج أعشاشها . وفى النهاية يكون كل ما قدم للمضيف هو لبن رائب وعيش ذرة ، وهو فى الواقع جميع ما فى البيت من زاد ، وبهذا تنتهى المسرحية « (٣) » .

كل مشكلة الرحالة الأجانب أن الرحالة الأجنبى فى هذه المسرحية يتم تقديمه « كمضحك أو بلياتشو ولا يخلو من فظاظة » كما يقول بلزوني . ولعل هذا ما جعل الرحالة الأحياء يتحفظون على تصويرهم بهذا

الشكل المزرى عن طريق الاهمال المتعمد للتعليق المعتاد منهم على ما يشاهدونه ، ولن يمدحوا ظهور من ينتقم لهم عندما يصف هذا الفن بأنه « مسرحيات فجّة لم تكن شائعة أو محبوبة في مصر » (٢٦) ، رغم أن بلزوني ويغير قد أكدا الاقبال الجماهيري على هذه العروض ، ولكن دافع لنداو أو ضرورة عقاب « المحبطين » اقتضى مثل هذا الادعاء بأنها مسرحيات لم تكن شائعة أو محبوبة ، وأيضا بأنها « فجّة » رغم أن أيا من هذه المسرحيات التلقائية اتى أبدعها الشعب المصرى دون أية مساعدة أو تأثير أوروبى اذا ما كانت قد وجدت عند أى شعب آخر ربما كان أول من صنف لها واعترف بفضلها وريادتها الأجانب أنفسهم ، وقد فعل ذلك نسبيا نير وبلزوني على الأقل بعيدا عن مسرحية « الأعرابي الفقير والرحالة الأجنبى » .. ولذلك فان رفض بعض الأجانب لفن المحبطين لا يمكن الاعتماد عليه كحقيقة غير قابلة للمناقشة ، كما أن التسليم بأنه فن « فج » و « غير محبوب أو شائع » قول يفتقد الحد

الأدنى من الصدق ، بعكس ما يمكن الخروج به من تصوير الرحالة الأجنبى كـمـهـرج ومضحك أو بـلـيـأتشـو ولا يخلو من فظاظة ، فـالـاحتمـال الأقرب أن « المحبظ » المجهول •• فنان الشعب قد جسد بشكل ساخر الصورة التى كونها الشعب عن هؤلاء الرحالة الأجانب أو « السياح » كما يخلو للبعض أن يتصورهم (٣٤) ، فهم بملابسهم الغريبة وسلوكهم الأغرب الذى كان مثيرا للشعب المصرى لذلك كان من المنطقى أن يراهم الشعب كمهرجين ولذلك سخر منهم أو على الأقل استخدمهم مسرحيا كمادة للضحك لخروجهم عن مألوف حياته ، ولم تصل درجة وعى هذا الفنان الشعبى الذى ابتكر هذه الصورة المسرحية عن واقع الرحالة الذى لسه بنفسه الى ما هو أكثر من ذلك ، فلم تصل درجة وعى هذا الفنان الشعبى الى حد اكتشاف حقيقة ارتباط بعض هؤلاء الرحالة الأجانب بأجهزة الأمن فى بلادهم أو قيامهم بخدمات غير منظورة وغير سياحية عندما يتخفون فى زى الرحالة (٣٥) ، وهو ماكان يمكن

أن يلعب دورا أجدى لأجدادنا ولنا من بعدهم ، وأيضا كان هذا الوعي نفسه سيستدعى بالتأكيد هجوما أعنف من الرجالة الأجانب عندما تكشف خشبة المسرح العربي التلقائية حقيقة بعضهم ! ! وربما كان هذا ما يدور بذهن أحد النقاد المحدثين عندما وصف هذه المسرحية بأنها « المسرحية الثقافية التي شاهدها بلزوني » (٣) رغم أنه اكتفى تماما بوصفها « المسرحية الثقافية » فقط ودون أى تفسير أو اضافة لتحديد ما يقصده بالمسرحية الثقافية ، وكأنه بذلك يمنحها شرفا قد لا تستحق أكثر منه ولو من باب التفسير لمبررات تمييزها عن غيرها كمسرحية ثقافية ، ولذلك فعلينا أن نقنع بهذا التنازل الكبير فهاهو واحد منا نحن العرب يمنحها شرف أنها « مسرحية » و « ثقافية » وكفى ، مع أنها بالتأكيد تستحق ما هو أكثر من ذلك أيضا لمجرد كونها « مسرحية وثقافية » تم تقديمها في ذلك الزمن البعيد قبل أن يتكرم علينا الأجانب بتعريفنا بفن « المسرح » و « الثقافة » !! ألم أقل أننا كثيرا ما نظلم أنفسنا وفنوتنا منذ زمن بعيد وحتى الآن !

ومع ذلك فالمسرحية تشير الى ما سبق ايضاحه من:
أن فنان الشعب مبدع هذا المسرح التلقائي قد اعتنى
بدرجة كبيرة بتصوير شخصياته الدرامية بصورة
متباينة وثيرة تماما بفضل امكانية التطور الكامنة في
المراحل المختلفة التي لابد أن تمر بها الشخصية .
ما بين مرحلتى البداية والنهاية ، واثواقم والحقيقة ،
والجهل والعلم الذى هو أساس المفارقة الدرامية التي
تكسب المسرحية أبعادا كبيرة لا يمكن اغفالها ليس
بمفهومنا الحديث عن المفارقة الدرامية وما يمكن أن
تحدثه من حيوية وتنوع واثراء للحدث الدرامى
في مراحلها المختلفة ، وانما كان لهذا العلم والجهل ،
أو المفارقة الدرامية التي اكتشفها الأجداد بشكل فطرى،
اثرا كبيرا ولاشك في اتزاع الضحكات على هذا .
الرحالة البلياتشو الذى لا يخلو من فظاظة تجعله يفرض
نفسه على الأعرابى الفقير الذى يرى لنداو « أنه يود
أن يكون له مظهر أغنياء القوم » وان كان الاحتمال
الآخر هو « أنه يد القوم الباطشة » عن طريق السخرية .

بهذا البلياتشو الأجنبي الذى يستحل لنفسه خيرات
أبناء هذا البلد مهما كانت درجة فقرهم ، والدليل
اشتراك زوجة الأعرابى فى لعبة السخرية من هذا
الأجنبي ، فاذا كان هذا الأعرابى مجرد مدعى ثراء
كما يرى لنداو لما كانت زوجته قد شاركته فى لعبة
التظاهر بشكل كامل خاصة وأن بلزوني لم يشر الى
أنها كانت مثل زوجها فى ادعاء الثراء ، كما أن المسرحية
لم تشر على الاطلاق الى أى مغنم خاص يحققه الأعرابى
الفقر وزوجته من وراء التلاعب بهذا الأجنبي الذى
يسنى نفسه بأطيب الطعام وينتهى به الأمر والمسرحية
الى اتهام اللين الرائب وعيش الذرة الذى هو لفرط
كرم الأعرابى وزوجته كل ما فى البيت من زاد ..
فالدرس هنا للاجانب واضح .. ابن هذا الشعب يدرك
جيذا ما يجمله هذا الأجنبي ويمطيه الدرس عمليا ..
وفى نفس الوقت فان طبيته المفرطة لا تجعله يطرده أو
يحتفظ لنفسه بطعامه البسيط رغم فقره بل يقدمه عن
طيب خاطر ليششاركه فيه الأجنبي البلياتشو وكان

ذلك أيضا من ناحية أخرى اعتذار رقيق عن ضياع
أمل الرحالة الأجنبي في الوجبة الشهية !

والرحالة الأجانب — على عكس عاداتهم المتبعة في
التعليق على المسرحيات التي شاهدوها — لم يذكروا لنا
أى شيء عن مدى رد الفعل الجماهيري الناتج عن
مشاهدة هذه المسرحية الثقافية ، ربما كانتقام أخير
نلسخرية بمثلهم على خشبة المسرح ،خاصة وأن
الأجانب قد أدركوا بوضوح هذا الموقف الشعبى الذى
عبر عنه عرض المحبطين « الأعرابي والرحالة » والذى
يحمل قدرا من المرارة ضد الأجانب وهو ما اعترف
به لنداو « هذه المرارة التى كان يعانىها الفلاحون
الفقراء والتى « انبجست » ضد الأجانب فى المسرحية
الثانية التى ذكرها لنا بلزوني » (٣٧) •

ورغم ذلك التجاهل فاننا يمكننا أن نتخيل تأثير
هذه المسرحية على المشاهدين مسترشدين فى ذلك
بوصف بلزوني نفسه لتأثير المسرحية السابقة « الحاج
والجمال » عندما أكد أن « المسرحية على بساطتها قد

شغفت المترجمين طربا للغاية ، حتى انه لم يوجد شيء سواها يطربهم أحسن من ذلك ، اذ انها كانت تحضهم على أن يكونوا يقظين تماما في مواجهة تجار الجمال » (٨) ، واسترشادا بهذا التعليق يمكن تصور مدى استمتاع المترجم المسرحية « الأعرابي والرحالة » وأيضا مدى طربه لأن المسرحية تحمل كذلك معنى ضرورة اليقظة والانتباه في مواجهة الرحالة الأجانب .. هذا اذا ما حاولنا استخدام نفس اللفاظ ومنهجه في تقييم المسرحية الأولى ! .

ومن المفيد ملاحظة أن المسرحيات الثلاث التي تحدث عنها الرحالة حتى الآن لا تحوى أى هبوط أخلاقي ، كما أن الرحالة رغم ولهم بالوصف الدقيق لم يذكروا أية إشارة جنسية تحتويها العروض أو أية ألفاظ خارجة أو مواقف تستدعى استهجان أقل الناس تزمنا ، بل على العكس تماما ، فبجانب أنه لم يرد أى ذكر لأي شيء من هذا ، كان تأكيد الرحالة الأجانب طول الوقت وحتى الآن على الوظيفة الجليلة

لمروض المحبطين ، فالى جوار أنها تحض الجمهور على أن يكون يقظا عند بلزوني نجد أيضا أن القصد منها كما يقول : « استعراض صورة من الحياة ، وتصاريف الناس ، مثلما تفعل نحن في مسارحنا » (٣٩)، ورغم القالب المثير للضحك في هذه المسرحيات فاذ المغزى أو التوعية الكامنة لا يمكن انكارها أيضا باعتراف الرحالة الأجانب .. وهم من اكتشف وقدم لنا الصورة الوحيدة المكتوبة حتى الآن عن المحبطين !

وقبل أن نتكلم عن العرض الرابع الذى وصفه ابن ١٨٤٦ الذى يجب أن نتوقف عنده كثيرا ، نتعرف على العرض الخامس الذى يتحدث عنه وارنر ١٨٧٤ - ١٨٧٥ وهو العرض الخاص برجال البحر من المصريين حيث يقول وارنر « في هذه المهزلة الساذجة يقدم البحارة صورا يقلدون فيها مختلف وجهاء القوم والموظفين عندما يمنحون أو يتلقون البقشيش والرشاوى » (٤٠) وبغض النظر عن الساذجة التي تراها الرحالة وارنر في هذه المسرحية بسبب ترفه على الفن

المسرحى الأرقى فى بلاده .. فان الدور النقدى لهذه المسرحية مثل باقى عروض المحبطين هو الالاف للنظر ، ليست فقط فى حد ذاته كوظيفة للمسرحية • وانما أيضا كان هذا هو الالاف لنظر الرحالة الأجانب فسجلوا ذلك على كل تعليق على العروض فنيبر وبزوني ووارنر أيضا سجلوا ذلك رغم اختلافهم ورغم المسافة الزمنية التى تفصل كلا منهم عن الآخر ١٧٨٠ - ١٨١٥ - ١٨٧٥ على التوالى ، أى ما بين مائة عام تقريبا كانت فيها هذه العروض حية يتوالى تقديمها ولها نفس الدور النقدى ، وعثر عليها الرحالة بالمصادفة وسجلوها لنا ، وهو يعنى أيضا أنها لم تكن فى حاجة الى الأجانب لكى تستمر فى الحياة وفى أداء وظيفتها الترفيهية أو التعليمية ، فمعظم الأجانب من المقيمين فى مصر فى ذلك الوقت قد ابتعدوا عن عروض « المحبطين » ربما جهلا أو ترفعا بدليل أنه « لم يكن أحد من المندوبين الأوربيين ، الذين مكثوا فى القاهرة زمنا طويلا قد شاهدوا ملهاة مصرية ، بيد أننا شاهدنا

ذلك عند ايطالى متزوج » ، ومع ذلك فمن جانب آخر كان هذا الابتعاد من سوء الحظ ، لأن « ابتعاد » الأجانب من المندوبين ربما قد أضاع علينا فرصة تسجيل ومعرفة المزيد من عروض المحبطين ، وربما أيضا كان « اقتراب » الأجانب منها قد أدى الى أن يهتم بها أصحابها من المبدعين والمؤرخين بشكل أفضل فربما استمرت في تطورها ونموها أو على الأقل البقاء في حياتنا بعد وصول الحملة الفرنسية المنسوب اليها فضل تعريف الفن المسرحى للعرب ! أو على الأقل لم تكن لتتركها فريسة للسمعة السيئة التى ألصقتها بها المستشرق ادوارد لين فى وصفه للمرض الرابع « حكاية الفلاح عوض » مختلفا فى ذلك مع كل الرحالة السابقين له واللاحقين الذين استعرضنا تقييمهم الايجابى على الأقل للوظيفة النقدية والتعليمية لعروض المحبطين ، وأيضا عدم ذكرهم لأى أسفاف أو هبوط لفظى أو حركى أو أخلاقى .. مع الأخذ فى الاعتبار أن كتاب لين قد انتشر على نطاق واسع منذ ترجمته

في السنوات الماضية بسبب الاهتمام الكبير الذي منحه المثقف المصري للكتاب لتفطيته فترة مظلمة من حياة المصريين في القرن الماضي بشكل عام ، واهتم به نقاد المسرح بشكل خاص لاحتوائه لأول مرة على تفاصيل عن عروض المحظين أكبر مما كان متاحاً من قبل ، وإن كان الجميع قد أخذوا أقوال لين على أنها أكبر من أن يتجرأ أحد على التفكير فيها أو معارضتها ربما انبهاراً بالكتاب ككل بغض النظر عن بعد آراء لين في « المحظين » عن الحقيقة ، أو على الأقل ابتعادها عن النتائج الموضوعية الممكن استخلاصها مما أورده هو نفسه عن مسرحية « حكاية الفلاح عوض » . وهي النتائج التي يمكن احترامها ومعها فن « المحظين » ككل إذا ما تم استخراجها من المسرحية نفسها بالإضافة طبعا الى مصداقيتها المكتسبة في حالة الأخذ في الاعتبار المسرحيات السابقة للمحظين !

فمسرحية « الفلاح عوض » كما يراها « فارس هازلة » يظهر فيها « الأمر الجنسى » الذي كان راجعا

، المسرح الظلى من قبل .. وهذا ما أثار « التقزز »
ند لين .. هذا ما يؤكد لنداو (٤١) الذى يورد
لتفصيل هجوم لين على المحبطين « ان للمصريين
غفلا غالبا باللاعبين الذين يقدمون المهازل الهابطة
الهائجة وهم المسون « المحبطين » Mohhabbazeen
هؤلاء غالبا ما يقدمون عروضهم فى الاحتفالات التى
سبق الزواج أو الختان فى بيوتات عليّة القوم ،
يجذبون السامعين والنظارة فى حلقات يقيمونها فى
بمّاكن العامة فى أحياء القاهرة • على أن عروضهم
لدر أن تستحق أن توصف به ، فهى تعتمد أساسا
لى فكاهات فجّة ، وأفعال غير مهذبة ، بهدف التمتة
التسلية ، وتلقى الاستحسان والتحية » (٤٢) •

وقس الترجمة لرأى لين يوردها د • نجم مع
م من السباب أكثر مثل « هم ممثلون يضحكون
شاس بككات حقيرة » وهم « يلهون الجمهور
ينالون ثنائهم بفكاهات عامية وأعمال فاحشة » (٤٣) •

وبفض النظر عن الاساءة الكامنة للمصريين الذين

يضحكون » للنكات الحظيرة » و « الأعمال الفاحشة » .
والذين لهم « شخفا غالبا باللاعين الذين يقدمون
المهازل الهابطة والمهازلة » وهو ما يثير « التفرز » عند
الرحالة الأجنبى لين القادم من حضارة أرقى وأكثر
تقدما وتهذبا ، ولذلك فأعمال « المحيطين » يندر أن
تستحق أن توصف رغم أنها تلقى الاستحسان والتحية
من المصريين .

هذا الاستعلاء المرفوض على الشعب المصرى
والذى قد لا يدركه بعض المتأوربين يجب على الأقل
أن يجعلنا فى حالة يقظة للمشاعر العدائية التى قد
يعتمد عليها رأى لين فلا نكرره دون تمحيص ، خاصة
وأن مسرحية الفلاح عوض لا تحمل بأى شكل من
الأشكال أية درجة من درجات الهبوط أو الجنس .
وأيضا فإن اعتراض لين الوحيد على عروض « المحيطين »
يقوم على أنها « فكاهات فجأة وأفعال غير مهذبة »
وهو ما يعنى تأكيد احساسه بالتفوق الحضارى
والأخلاقى الذى أملى عليه رأيه مع لحدمال تحجيه

الشديد لأنه قائم على معيار أخلاقي يحدد الفعل
المهذب الذى قد يختلف عليه الشرقى والأوروبى
نتيجة اختلاف الحضارات والسلوكيات ، ونفس الأمر
بالنسبة للمكاهات « الفجة » كما يقول والتى تحتاج
لكى يكون الحكم صادقا أن توجد بجوارها فكاهات
ناضجة أو غير فجة ، أو على الأقل تواجد الثقافة
والمعرفة التى تتيح لهذا الشعب قبل ادائه فرصة
الاختيار بين « الفج » و « غير الفج » ، وبالتالى لم
يكن من المنطقى ترديد رأى لين باقتناع شديد رغم
بعده الأشد عن حقيقة أن هذا الفن قد احتل مكانة كبيرة
عند الشعب المصرى سنوات أكبر من أن تعصى لغياب
المصادر وإن كانت لا تقل عن مائة عام كما أشرنا ،
وذلك ليس لخروج هذا الفن عن الذوق والأدب
والأخلاق وإنما لتعبيره بصدق عن حقيقة مشاعر
الناس فى إطار فنى راق . وحتى بافتراض صحة رأى
لين وهو غير صحيح فإن المعايير الأخلاقية للشعب
المصرى التى أباحت الاستمتاع بهذا الفن والاقبال

عليه كل هذه السنوات كانت تستدعى على الأقل قدرا
 أكبر من الاحترام لا الاستعلاء والغمز واللمز بدون
 وجه حق ، ومما يجعل هذا الحكم أيضا واضح التجنى
 هو أن هذا الفن لم يكن قاصرا على شريحة اجتماعية
 واحدة بل استمتع به عليّة القوم في « بيوتهم وعامة
 الشعب في الأماكن العامة » في أحياء القاهرة ، ولين
 نفسه شاهد عرض المحبطين في بيت الباشا ، فإذا كان
 ممثنا تصور خروج هذه العروض عند عرضها في
 الأماكن العامة عن أصول اللياقة والتهديب الى الهزل
 والفج والأفصال غير المهذبة بل والجنسية المثيرة
 لتقرز لين ، فإن الأمر ينبغي التحفظ عليه عند عرض
 هذه المسرحيات في « بيوت عليّة القوم » على أصحاب
 هذه البيوت ونسائهم وأطفالهم وضيوفهم ومنهم لين
 قصه ! ولكن لين وقد أعماه غرض الاساءة الى
 المصريين لم يضع أية فوارق بين عرض المحبطين المحتل
 في الشارع أو البيت وكان الانهيار الأخلاقي من وجهة
 نظره عام وهو ما لا يمكن التسليم به أو السماح
 به بمعايير عصرنا رغم ما نحن عليه من تحرر بالمقارنة

بالأجداد ، وبالتالي من الأولى عدم تصديقه بالمعايير
السائدة في زمن الأجداد .. زمن لين نفسه !!

وحتى لا تنهم بالشطط في التفسير لحالة الاستعلاء
الواضحة في رأى لين على الشعب المصرى ، نورد رأيا
آخر لمستشرق آخر آثار دهشتنا وشكنا الأثمد في احتمال
موضوعية رأى لين بل وبعض المستشرقين ، فاتنا نجد
نفس رأى لين وربما بنفس الكلمات والأفكار تقريبا
يردد المستشرق جيرار دى نرفال في كتابه رحلة الى
الشرق عندما يقول :

« ويسر المصريون عادة لمشاهدة التمثيلات
الهزلية السخيفة التي تبث على السخريه • وتؤدي
هذه العروض عادة في الحفلات التي تسبق الزواج
والختان لدى عليّة القوم وتجذب أحيانا عددا كبيرا
من المشاهدين في الميادين العامة في القاهرة » وهذه
العروض « قلما تستحق الوصف اذ أن هذه الفرق
تجذب التصنيف أساسا بالدعابات المبتذلة
المشينة » (٤٤) •

وبالطبع فالدهشة من التطابق الحرفي بين رأى
نرفال ورأى لين لا يجب أن تعقد لساننا طويلا ، ولن
ترك العنان لسوء الظن واعتبار ذلك اتفاقا ضمنيًا
بين الرحالة على الهجوم على شعب مصر وفنها ، ولكن
وبحسن الظن ، من المحتمل أن يكون الأمر مجرد توارد
خواطر وألفاظ وعبارات وأفكار بين ادوارد لين ونرفال
غريب الأطوار (٢٠) الذى لم يقدم دليلا واحدا على
صحة الادعاءات التى حشدها فى رأيه السابق .. مثله
فى ذلك مثل لين .. وليس لنا أن نوجه لهما منهما اللوم
طالما أننا نحن انعرب قد فعلنا نفس الشيء بعدهما
بسنوات وسنوات ١١ •

ثم هل ما جاء فى مسرحية « الفلاح عوض » من
أحداث وأفكار وسلوكيات يستحق كل هذا الهجوم
الضارى .. أعتقد أن ما عرضه لين نفسه من مسرحية
« حكاية الفلاح عوض » يجعل الإجابة الوحيدة هى
النفي التام ..

قال لين :

« انى أورد نموذجاً من تمثيلهم : قطعة صغيرة من رواية مثلت أمام الباشا أثناء الاحتفال بختان ولد من أولاده . كان أشخاص الرواية : ناظر أى مدير الاقليم ، وشيخ البلد وخادمه ، وكاتب قبلى ، وفلاح مدين للحكومة ، وزوجة وخمسة أشخاص آخرين يطهرون أولاً فى هيئة موسيقيين وراقصين . وبعد قليل من الطبل والزمر والرقص ، يظهر الناظر وبقية الممثلين . »

فيقول الأول : كم قرشا دين عوض بن رجب ؟

فيجيب المازفون والراقصات الذين يقومون الآن بأدوار فلاحين : مر النصرانى بالبحث فى السجل .
(ويحمل النصرانى دواة كبيرة فى حزامه ، ويلبس لباس الأقباط ، ويتم بالعمامة السوداء) .

فيسأله شيخ البلد : كم على عوض بن رجب ؟

فيجيبه : ألف قرش .

فيأله : كم دفع ؟

فيقول : خمسة قروش •

فيخاطب الفلاح قائلا : يا رجل لماذا لم تحضر النقود ؟

فيجيبه : ليس عندي نقود •

فيصيح الشيخ : لبس عندك نقود ، املحوه •

(فيأتون بجزء من ممي منفوخ على شكل مسوط ويضربونه به) •

فيستغيث الفلاح بالناظر قائلا : وشرف ذيل حصانك يا بك ، وشرف سروال زوجتك يا بك ، وشرف عصاة رأس امرأتك يا بك •

(وينتهي الضرب بعد عدة صيحات ، ثم يقاد الى السجن تحضر امرأته توا لتطمئن عليه ، فيرجو منها أن تأخذ قليلا من الكشك والبيض والشمرة ، وتذهب الى منزل الكاتب وتستعطفه ليخلصه • فتذهب الزوجة بالهدية الى منزل الكاتب ، وتسال من هناك عن المعلم حنا الكاتب فيدلونها عليه) •

فتقول له : يا معلم حنا ، تفضل بقبول هذه الهدية
وأقصد زوجي ، الفلاح المدين بألف قرش .

فيقول : أحضري عشرين قرشا أو ثلاثين ، رشوة
لشيخ البلد .

(فتصرف وسرعان ما تعود بالنقود وتسلمها
الى شيخ البلد، فيأخذها) .

ويقول : حسن جدا اذهبي الى الناظر .

(فتسحب وقتا لتجمل وتخضب ، ثم تقصد
الناظر وتحببه ، فيسألها عما تريد ، فتخبره أنها زوجة
عوض المدين بألف قرش)

فيقول : وماذا تريدن .

فتجيب : ان زوجي مسجون واني استنجد بمروءتك
لتخلصه ، وتبتسم ، وهي تلح في طلبها ، وتظهر أنها
راغبة في مكافأته على هذا المعروف فيقبل ذلك ، ويقوم
بالدفاع عن الزوج ، ويخرجه من السجن . وقد مثلت
تلك الهزلية أمام الباشا لتنبهه الى سلوك القسائمين
على أمر الضرائب (٤٦) .

ولا أعتقد أن لادوارد لين قد أخفى أدلة اتهامه لنين
المحبطين ، تلك التي أثار تفرزه ، عندما أورد
« نموذجاً من تمثيلهم » لا يظهر فيه بأى صورة من الصور
ما يمكن أن ينتمى الى « المهازل الهابطة » أو غير المهذبة ،
بل على العكس تماماً ، فحكاية الفلاح عوض بصورتها
التي أوردها لين يمكن بل يجب أن تدفع بعدم صدق
الرأى القائل بأن « على أية حال كان من المقدر على
المسرح الأوروبى أن يطرق أمزجة الشعوب العربية
لتتشكل وترقى » (٤٧) بل العكس صحيح حيث يمكن
القول من خلال « حكاية الفلاح عوض » وغيرها
من مسرحيات المحبطين ان الأمزجة العربية كانت قد
قد تشكلت بالفعل واختارت للتعبير عنها هذا الفن
التلقائى النشأة الذى يحمل بجانب المتعة الفائدة ،
كما أن « ترقى » الأمزجة العربية على أيدي المسرح
الأوروبى هو الآخر لا يعدو المغالاة في الاتهام لهذه
الشعوب العربية ، كما تتصور خاصة وأن المسرح
الأوروبى الذى اقتحم الحياة العربية على أيدي بعض
العرب ممن قاموا بزيارة أوروبا « حيث اكتسبوا حب

الفنون الدرامية Theatrical Arts يمكن أن ينسحب
عليه وعليهم نفس الانهماق والهبوط والفعل غير
المهذب والفجاجة التي أنصقها الرحالة لين بفن المحظين،
وكذلك السذاجة والسخف التي ألصقها غيره بفن
المحظين ، وهذا يؤكد رأى قديم فى مسرح صنوع
يقول : « لاشك أن قراءنا الأوروبيين الذين ألفوا
مشاهدة أروع آثار الفن المسرحى قد يتسمعون
لسذاجة الأساليب التي يعمد إليها المؤلف فى حبك
المؤامرات ، ولكنها فيما يتصل بالمتفرجين العرب كانت
كافية لاجتذابهم الى مشاهدة التمثيل وهذا أمر يعمل
على التفاؤل » (٢٨) وكذلك فبالاقتراب من الصورة
الأوروبية للمسرح التي قدمها الرواد الثلاثة النقاش
والقبائى وصنوع سنجدها تحمل الكثير من الصور
القديمة التي استهجنها الرحالة فى فن « المحظين » ،
وان كانت أعمال الرواد أى الصور الأوروبية للمسرح
عند العرب ، والتي اعترف بها كل نقاد المسرح الأجانب
والعرب ربما تأكيداً للاستلاب الحضارى ، كانت

تفتقد على الأقل ذلك الجانب الهام الخاص بالنقد
الصريح والواضح والمؤثر لأجهزة السلطة وأعوانها
ليس فقط في حكاية الفلاح عوض بل وأيضا في معظم
أعمال المحيطين كما رأينا ، هذا الجانب النقدي الفاضح
للسلطة الظالمة ، ابتعد عنه تماما ، الرواد اثارا للسلامة
واستبدلوه باللحن والأغنية والرقصة أحيانا والضحكة
والنكتة والتسلية في كل الأحيان ، بعكس الفن
التلقائي الشعبي القديم الذي حرص على الفصل التام
بين المسرحية والرقص والألحان والأغاني ، فالمسرحية
كانت تبدأ بعد انتهاء الموسيقى والرقص ، ربما احتراما
(للتشيل المباشر) وتأكيدا لأهمية الموضوع وضرورة
وصوله في أسمى صورة للمتلقى دون أية ضبايات
لحنية أو زخرفات حركية راقصة ، وهو ما يمكن أن
يدل عليه تحول المجموعة الكاملة من الراقصين الى
مثلين في مسرحية « حكاية الفلاح عوض » ..
فاللهم والأجدي دراميا لتميق الأثر الدرامي وإبراز
الحدث في كل مراحل تطوره هو تخطيطه تماما من

كل العناصر التي ربما تؤدي الى تشتيت الانتباه مثل الرقص والموسيقى اذا لم يتم توظيفها فنيا بشكل مفيد للعمل المسرحي ، وهو ما توصل اليه بالقطرة البحتة والنقية تماما الفنان المجهول الذي قدم حكاية الفلاح عوض بهذه الصورة الفنية الرائعة التي اعتبرها البعض « على درجة لا بأس بها من التقدم الفني » (٤٩) بينما هي في الحقيقة ينبغي أن تقدر حق قدرها باعتبارها على درجة بالغة الجودة من التقدم الفني فهي تضم ستة ممثلين رئيسيين بجانب خمسة من الراقصين الذين يتحولون الى ممثلين ، ولكل من هذه الشخصيات الرئيسية ملامحه الخاصة في المراحل المختلفة التي يمر بها تأكيداً لتفرده تبعا لتطور الحدث الدرامي ومراحل الصراع ، بل والاكتر ، لكل منهم ملابسه واكسسواره المميز واللازم للشخصية الدرامية لاستكمال الملامح الخارجية ، مثل الكاتب النصراني الذي « يعمل دواة كبيرة في حزامه ويلبس لباس الأقباط ويعتم بالعمامة السوداء » أو السوط الخاص وكلها أثبتنا لين في

وصفه .. وكذلك تغير هيئة الموسيقين والراقصين الى أشخاص آخرين ، وتغير « الهيئة » هذا قد يستدعى تغير الملابس والماكياج والاكسسوار باستبدال الأدوات الموسيقية التي كانوا يحملونها في البداية بأدوات أخرى تناسب الهيئة الجديدة لهم كفلاحين في بلاط الناظر مدير الاقليم ، كل ذلك الحرص على الصورة المرئية للشخصية الدرامية من جانب المخرجين يجب أن يجعلنا على الأقل لا نشك في أن ما يقدمه المخرج كفتان شعب انما هو فن مدروس ولم يكن مجرد ارتجال عفوى تابع من اللحظة ، بل على العكس كان معدا اعتادا جيدا ومناسبا للمراحل المختلفة التي تمر بها الشخصية ، ولو من الناحية الشكلية المرئية على الأقل حتى الآن ، بينما كان الموقف الدرامي نفسه غنبا بالامكانات والشخصيات كان من المحتم اصطدامها في صراع متدرج ينتقل من نقطة الى أخرى بالحتمية والضرورة ، فموض الفلاح المعدم الفقير والمستغل من قبل السلطة ، لا يجد ما يدفعه سدادا لدين ظالم ،

والسلطة ممثلة في الناظر وشيخ البلد وخادمه والكاتب القبطى لا تهتم بوضع عوض الذى فرضوه عليه بل يسمعون لاستنزافه بكل الطرق ولو عن طريق التعذيب الجسدى بالضرب بالسوط ، ولا يجد عوض دفعا للطم والضرع والتعذيب غير التوسل والدعاء ليس باقة ولا نبياء كما هو معتاد ، بل امعاء فى السخرة ، يتوسل بشرف ذيل حصان البك وشرف سروال زوجته وشرف عصابة رأسها ، وهو ما يمكن أن يحدث بجانب الضحك ، الناشء عند غراة التوسل بشرف ذيل الحصان والسروال وعصابة الرأس ، قدرا آخر عن الدهشة لهذه العبودية الكاملة وفقدان القيم بل واختلالها فى مثل هذا المجتمع الظالم ، الذى لا يجد فيه المظلوم من يتوجه اليه بالدعاء لكشف الفمة غير ذيل الحصان وعصابة الرأس والسروال !! ولا أظن أن هذا التوسل القريب والغنى باحتمالات التفسير من جانب المشاهد ، يمكن أن نلمس فيه أى ابتذال أو أفعال غير مهذبة أو تلميحات جنسية ، حتى

ولو كان الحديث يتعلق بشرف سروال زوجة
الناظر !!

ثم هناك أيضا ما هو أكثر من مجرد عرض للحالة
التي عليها الفلاح عوض ، والتي كانت تكفي وحدها
لإثارة الإعجاب بالفنان ، ذلك المحبط الذي واتته
الجرأة على عرض حالة الفلاح عوض المزرية على
جناهير الشعب في الميادين العامة وأمام عليّة القوم
أنفسهم ومنهم محمد علي باشا ، وهو ما كان يمكن
أن يكتفى به وحده إذا ما كان الأمر مجرد عرض حالة ،
ولكن المحبط كفنان مبدع ، بل وملتزم تجاه فنه
وشعبه سرعان ما يمنح الحدث فرصة النمو والتطور ،
الذي يكسب عمله الفني أبعادا أعمق ليس فقط فنيا
ولكن فكريا أيضا عندما يستفيد من شخصية الزوجة
الفلاحة لالقاء مزيد من الضوء على جوانب أخرى من
انفساد السائد الذي لا يكتفى باستغلال جهد
الانسان وتمزيقه بالضرائب والضرب فقط بل وأيضا
استغلاله أسوأ استغلال في هذا المجتمع المريض

الذى تسيطر عليه الرشوة التى يعاطاها الجميع بعلم الجميع .. الكبار والصغار .. فالفلاحة تقدم الرشوة للكاتب لكى يساعد على اخراج زوجها من سجنه فى صورة بضائع عينية ، كشك وبيض وشعرية ، ويدلها الكاتب على سبيل رشوة شيخ البلد بالنقود التى يتسلمها فاتحا الطريق لرشوة الناظر نفسه بجسد الزوجة ..

ولا اعتقد أن هذه الرشوة الجسدية للناظر بعد أن « تكمل وتخضب » له الزوجة الفلاحة يمكن أن تستغل أو تفهم على أنها وسيلة جنسية أو ابتذال ، بل على العكس تماما . فهى الدليل القاطع بل والمستفز ضد هؤلاء الذين يضطرون الفقراء الى تقديم كل شئ رغما عنهم .. بداية من الطعام ثم النقود وأخيرا الجسد الانسانى لهذه المرأة المخلصة والمحبة لزوجها والتى تتحمل كل شئ فى سبيل استعادة حريته ، حتى ونو كان ذلك عن طريق التضحية بنفسها بالقاء جسدها لذلك الناظر ، الذى لا تتبهى عنه صفة الدناءة لكونه يجلس على قمة السلطة .

وبالطبع كان يمكن لذوى النية الحسنة اكتشاف القيم النبيلة في كل سلوكيات الزوجة الفلاحة المحبة لزوجها الفقير تلك التي لم تبع جسدًا مختارة كأي عاهرة ، بل هي مضطرة لذلك اتفاقًا لزوجها بعد أن استنفذت كل الوسائل التي لم يكن أى منها مشروعًا بداية من رشوة البيض مما يجعل أى اتهام لمثل هذه الزوجة المحبة والمضحية بنفسها اتهامًا مضحكًا خاصة وأنه ادانة للضعيف المستهان وكأنها ادانة للمعتدى عليه الذى يستحق الشفقة لا الادانة ، ومع ذلك فالأهم هو ما يمكن أو ما يجب أن يشعر به الانسان تجاه هذا المجتمع الظالم الذى يدفع الشرفاء لهذا الأسلوب .. وهو ما يؤكد أن ما أرادته الفنان « المحبظ » هو الادانة للمجتمع نفسه بداية من محاكمة الفلاح و انتهاء بتضحية الزوجة بنفسها عن طريق التطور بالحدث والحالة النفسية للبطل الذى لابد أن يتعاطف معه المشاهد ليس فقط لأنه يمثله ويمكن أن يتوحد معه ، بل وأيضا لأنه بطل يرى

اصطدم بقوى أكبر منه لا قبل له بمواجهتها فنال الدمار
الجسدى بالتعذيب والسجن والدمار المعنوى عندما
تضطر الزوجة لتسليم نفسها للناظر وهو الفعل الذى
يقدمه لنا ادوارد لين كقمة الحدث ولا يملك هو نفسه
غير الاعتراف صراحة بأن « هذه المهزلة قد مثلت أمام
الباشا لتنبهه الى سلوك القائمين على أمر الضرائب » ،
وهو وان كان صادقا فى تحديد هذا الهدف من عرض
حكاية الفلاح عوض أمام الباشا ، الا أنها عرضت
أيضا ككل مسرحيات المحبطين فى الشوارع والميادين
وبالتالى فهدها هذه المرة لابد أن يكون مختلفا
أو على الأقل لا يمكن اعتبار الهدف الذى أورده لين هدفا
وحيدا ، فالمسرحية أغنى من ذلك ، خاصة وأن أبعادها
المختلفة لابد أن تشير أيضا الى الحالة المزرية التى
عليها الفلاح المصرى المستغل بكل الوجوه فربما يأتى
من ينصفه ذات يوم ، أو ربما يشمر المشاهد فى الصالة
سواء كانت فى فناء القصر أو الشوارع والميادين العامة
بمدى الظلم الذى يتعرض له عوض وهو ممثلهم على

خشبة المسرح خاصة الفقراء فيزدادون وعيا بالظلم
فقد يغيرونه يوما ما لأن الظلم وحده القائم في هذا
المجتمع أو أى مجتمع ليس بكاف لاجداث التغيير ،
ولكن الوعي والاحساس بهذا الظلم هو المحرك
لاتخاذ موقف ضده ، وهو ما فعله فلاسفة التنوير
في القرن الثامن عشر في فرنسا عندما تناول رجال
المسرح من بينهم مثل ديدرو وفولتير مواطن القهر
التي يتعرض لها الانسان من الأجهزة الظالمة مما
اعتبر مهذا للثورة الفرنسية ذاتها .. تلك الثورة التي
جاء مثلها نابليون بونابرت الى عالمنا العربي بعد عرض
حكاية الفلاح عوض بسنوات قلائل ، ومع ذلك لم
يكشف رجاله ممن وضموا كتاب وصف مصر ومعهم
كل الرحالة الأجانب الجانب التنويرى الواضح فيها
واكتفوا بادائها واساءة سمعتها حتى ماتت ربما
لافساح الطريق لفنوزهم ومسرحهم العربي حتى تتاح
له ولهم الفرصة « لتشكيل وترقية » شعوبنا
العربية ١١

والتجاهل المتعمد لم يكتشفوا أن المقامة بشكل ما كانت الصورة الأدبية المكتوبة للصورة الشعبية الشعبية المثلة أى فن « المحبطين » الذى يحتاج فقط الى ممثل ومشاهد حتى ومن شريحة شعبية لا تعرف القراءة والكتابة مثل الفلاح عوض نفسه ، ولكن لأن المقامة مكتوبة فقد بقيت بينما نص المحبطين لأنه شفهي وغير محفوظ للأجيال فقد ضاع واندثر ، بل ورأى ان بعض أنه مرتجل أيضا رغم أن تفاصيل حكاية « الفلاح عوض » وقبلها مسرحيات « الحاج والجمال » و « الأعرابي والرحالة الأجنبية » و « المرأة المحتالة » كلها تلقى ظلالة من الشك فى أن فن « المحبطين » كان فنا مرتجلا كما رأى البعض ربما ك تفسير لعدم وجود نصوص مكتوبة لفن المحبطين ، وإن كنا نعتقد أنه كان فنا شفاهيا يحفظ نصه الممثل حفظا تاما ، وهو ما لم يكن عسيرا على الفنان الشعبي ، اذا أخذنا فى الاعتبار أن نفس الحفظ كانت تتم ممارسته فى بقية الفنون الشعبية كفن السيرة رغم ضخامة مساحتها

الزمنية وتعدد أبطالها وأماكنها (°) ، وبالتالي فغياب النص المكتوب للمحققين لا يمكن أن يعنى أنه كان مرتجلا أو يضى غياب هذا المرح نفسه الذى كان قائما ولسنوات طويلة وبالطبع لفرق متعددة منتظمة أو شبه منتظمة ، شاعت المصادفة بين الحين والآخر أن يقع نظر أحد الرحالة الأجانب على عرض أو اثنين منها فرصدها ضمن اطار رصده لمختلف مناحى الحياة فى الشرق تماما مثلما رصد أسلوب حياة أهل البلاد وعاداتهم وسلوكياتهم ، وهو ما يعنى أيضا أن فن « المحققين » كان حقيقة واقعة ومستمرة فى الحياة الاجتماعية للمصريين منذ مئات السنين ، وفى القرن الثامن عشر فرضت نفسها على الأجانب من الرحالة الذين سجلوا بعضها ولم يهتموا بتتبع مختلف جوانب هذا الفن ومدى انتشاره زمنيا وجمع نصوصه وتدوينها وتسجيل أسماء أهم مثليه بل ومخرجه ، وما يعنيه من كل ذلك ، أنهم كانوا مجرد رحالة ،

وغير منزهين عن الهوى أحيانا ٥٥ وأيضا فإن تسجيل الرحالة الأجانب لمروض المحبطين في سنوات مختلفة متفرقة وطويلة تصل الى مائة عام يعنى وجودهم واستمرارهم كحقيقة لا تنكر ، ويعنى أيضا أننا كشعوب عربية وقبل الاحتكاك بأوروبا لم نكن في حاجة الى المسرح الأوروبي الذى « كان مقدرا عليه أن يطرُق أمزجة الشعوب العربية لتتشكل وترقى » كما قال لنداو متفاخرا بدون وجه حق ، لأننا كشعوب عربية قبل الاحتكاك بأوروبا وقبل مارون النقاش والقبانى وصنوع ربما بنات السين قد وصلنا من خلال مسرحيات المحبطين الى الصيغة المسرحية الملائمة لنا والتي كنا نحتاجها كبشر وكمجتمع ٥٥

أما الغريب فعلا فهو ذلك النسيان الريب لقن المحبطين في كتابات معظم من تناول فترة ما قبل المسرح بصورته الأوروبية في عالمنا العربي من الكتاب العرب (٥٦) وان كان الأغرب فعلا أن يتجاهلها تماما الباحث على عقله عرسان في كتابة الظواهر المسرحية

عند العرب (٥٢) فلا يذكرها بكلمة واحدة رغم بحشه
عن كل شاردة وواردة في الحياة العربية لتأكيد وجود
الظاهرة المسرحية عند العرب ، وكذلك تجاهل الدكتور
على الراعى التام لها رغم حماسه الشديد لكل ما
يشتم منه رائحة المسرح أو أى من عناصره للتأكيد
على أننا كمرب قد عرفنا المسرح حيث تجاهل تماما في
كتابه « شخصية المحتال في المقامة والحكاية
المسرحية » (٥٣) كل ما له علاقة بالمحيطين رغم اهتمامه
بالتفاصيل المتعلقة بشخصية المحتال في المقامات وخيال
الظل وألف ليلة ونسى تماما شخصية المحتال في
عروض المحيطين رغم وجودها بشكل كان لابد أن
يفرض نفسه على مثل هذا الرصد فهم أوضح وأوقع
وظهرت في فترة مبكرة من تاريخنا ، ومنها على سبيل
المثال شخصية المحتال في مسرحية « الحاج والجمال » ،
والمحتالة في مسرحية « المرأة المحتالة والمسافرين » ..

ولكن استمرار ظلم هذا الفن المسرحى العربى
التقى يبدو أنه مازال قائما حتى اليوم !! •

فهل بعد كل ذلك يمكن أن تصور أن اتهامات
لين لنن المحبطين جدية بأي قدر من التصديق ؟ ومع
ذلك يجب أن نؤكد أن ما سجله لين عن « الفلاح
عوض » يستحق التقدير من جانبنا مثله في ذلك مثل
كل الرحالة الأجانب ليس بسبب بعض آرائهم
التي أثبتنا عدم صحتها ، ولكن لأنهم دون كل العرب
قد احتفظوا لنا بكل ما نعرفه عن هذا الفن المسرحي
المتميز باعترافيهم ! فالمعرفة المتاحة لنا عن « المحبطين »
وفنهم توافرت لنا فقط هي كتابات الرحالة الأجانب
نيبر وبلزوني ولين ووارنر وفرقال وليس من الكتاب
العرب الذين نظروا فيما يبدو إلى فن المحبطين نظرة
فوقية فتجاهلوه لأسباب خاصة بطروفهم كما سبق
ايضاحه ، هذا التجاهل الذي لم يكن قائما قديما فقط ،
بل استمر أيضا هذا التجاهل حتى أيامنا هذه فدارسونا
العرب رغم اهتمامهم بالمكانة التي أثرت في خيال
الظل ، وكذلك اهتمامهم بخيال الظل نفسه والأراجوز
نسوا تماما « المحبطين » ، بل وفي غمرة النسيان

والسؤال الآن .. إذا كان فن « المحبطين » برئنا من الابتذال والخروج على القواعد الأخلاقية رغم « تقزز » لين الذى لم نجد له مبررا قى « حكاية الفلاح عوض » مما يجعلنا نتحفظ كثيرا على كل السمعة السيئة التى قامت أساسا اعتمادا على كلمات لين المشكوك فيها كما رأينا ، فما هو الوضع بالنسبة لاعتبار فن المحبطين فنا مرتجلا ، وهو السائد أيضا بين الدارسين وكأنه حقيقة أخرى لا ينبغى الاقتراب منها أو مناقشتها ..

الحقيقة التى لا شك فيها تدلنا على أن لين وغيره من الرحالة الأجانب لم يشر أية اشارة ولو مستترة بأى شكل من الأشكال الى أن فن « المحبطين » قد اعتمد بأى صورة من الصور على الارتجال ، كما لم يرد لديهم أى ذكر لارتجال أى ممثل فى كل العروض التى شاهدوها وسجلوها لنا ، وأقام على تسجيلهم هذا كل من اقرب من بدايات المسرح العربى دراساته ، ومع ذلك ، فانتنا نلاحظ اجماعا غريبا من جانب الباحثين والنقاد العرب (٢٤) على الصاق صفة

الارتجال بفن المحظنين وعروضهم ، بل ويذهب عدد منهم الى عقد مقارنة بين ارتجال « المحظنين » المزعوم وبين الكوميديا ديلارتي (٥٥) ، وهو الفن الأوروبي الذي كان لابد أن يعرفه الرحالة الأجانب ، وبالتالي لابد لهم من ملاحظة أوجه الشبه بينه وبين فن المحظنين في حالة وجود الارتجال فعلا ، ولكنهم لم يفعلوا ذلك لأن هذا الفن الشعبي العربي لم يتشابه بأي شكل من الأشكال مع الكوميديا ديلارتي التي يعرفونها كجزء من تراثهم المسرحي ، وأيضا لأن العروض التي شاهدها كانت بالفعل أبعد عن الارتجال بأي معنى من المعاني ، وهو ما يمكن أن نستدل عليه ليس فقط من كتابات الرحالة الأجانب وخطوها من الإشارة الى أنه فن مرتجل ، وانما أيضا يمكن أن نتيقن من أنه ليس فنا مرتجلا من مسرحية « حكاية الفلاح عوض » وتأكيدين على وصف الشخصيات وأبعادها وأيضا جعل الحوار المتبادلة في المواقف المختلفة ، والتي لا تترك أية مساحة افتراضية للارتجال في المسرحية ، ليس

فقط وفقا لمنطق تتابع الأحداث وترباط الحوار بالنص الذى أورده لين ولكن أيضا وفق رأى الدكتور على الراعى نفسه فى المسرحية المرتجلة • وهنا قد يكون من المفيد التعرف على مواصفات المسرحية المرتجلة التى يحددها الدكتور الراعى وهو نفسه الذى أطلق على مسرح المحظين صفة الارتجال فى كتابه المسرحية المرتجلة •

يحدد د • الراعى مواصفات المسرح المرتجل بأنها تصوير كاريكاتورى للشخصيات والأحداث ، وتعتمد محاور المسرحية أو « التمر » على قدرات الممثل الذى يجمع دوره بين البهلوان والحاوى وممثل الميم ، ويهدف الى إبهار المتفرج بعرض الشخصيات الغريبة وتصرفاتها ولهجاتها معتمدا على الألفاظ البذيئة المادية الصاخبة مع الرقص والغناء والقافية (٥٦) •

فهل توفرت هذه المواصفات فى مسرحية حكاية الفلاح عوض على سبيل المثال وهى التى جعلها الراعى نفسه مثالا لن الارتجال اعتمادا على تفسيره

لما ذكره لين عن المحبطين كمجموعة من الرجال والصبيان الذين يعتمدون على أساليب جريئة في الاضحاك من خلال حواراتهم وحركاتهم (٥٧) .

أعتقد أن الاجابة لا بد أن تكون بالنفي الصريح لأن المسرحية لا تضم أساسا أى « نمر » تظهر من خلالها قدرات الممثل على الأداء ، ولا يمكن تصور أن أداء الفلاح عوض أو زوجته أو الناصر أو شيخ البلد أو حتى الخدم يمكن أن يجمع بين البهلوان وممثل الميم والحاوى ، فشخصيات مسرحية الفلاح عوض بمواصفاتها وسلوكياتها لا يشتمل منها أى من ذلك خاصة وأنها تهدف الى عرض حالة الفلاح عوض خلال مراحل معينة تتوالى بالعتمية والضرورة لتصل ولو بشكل فطرى الى إثارة مشاعر محددة ولو كانت تنبيه الباشا الى سلوكيات رجال السلطة التى يجلس على قمتها ! ! وبالتالى فامكانية الارتجال هنا يمكن أن تسمى الى كل ذلك على الأقل بتشتيت المشاعر المراد إثارتها وهو ما

لا يمكن تصور وقوع « المحظ » فيه وهو الذى أثبت
لين حرصه على تأكيد كل الملامح الخارجية للشخصية
الدرامية بالملابس والاكسسوارات ، وبالتالي كان
من المنطقي تصور اهتمامه بإبراز الملامح الداخلية
للشخصية وانفعالاتها وسلوكياتها وانفاسها ليس
من خلال « النمر » التى لم ترد أصلا فى المسرحية ،
وانما من خلال الموقف الدرامى والصراع المتدرج
من نقطة الى أخرى كما رأينا .

نفس الأمر ينسحب على صفة أخرى من صفات
المسرح المرتجلة التى وضعها ده الراعى وهى اعتماد
المسرحية المرتجلة على الألفاظ البذيئة ، حيث لم
يورد لين ما يمكن تفسيره بالبذاءة لفظا أو حركة ،
أما عن الشخصيات الغريبة ولهجاتها فلا أعتقد أننا يمكن
أن نتصور أن شخصية الفلاح أو الكاتب
أو شيخ البلد أو الزوجة من الشخصيات
الغريبة على المجتمع المصرى ، وبالتالي اذا لم يتوفر
فى عروض « المحظين » الشخصيات الغريبة أو

« النمر » أو الأداء الذى يجمع بين البهلوان والحاوى وممثل الميم وغيرها من شروط المسرحية المرتجلة التى وصفها الراعى ، لذلك لابد أن نستقبل ببعض الشك وصف فن « المحظين » بأنه مسرح مرتجل وجدير بالاحتقار لبذائه ، أو على الأقل لا يستحق الوصف كما أبلغنا الرحالة ، أو كما أرادوا تصويره ، وقد نجحوا فى ذلك .

والغريب أن تكرار كونه فنا مرتجلا وبذينا عند الراعى يعنى نوعا من التناقض مع رأيه هو نفسه عندما وصف كتابه أنه « جاء كخطوة فى سبيل البحث عن شكل مسرحى قريب من روحنا لصياغة مسرحية لم أجدها مذكورة فى كتب دارسينا أو على لسان فنائنا الا مشبعة بالازدراء أو الاستنكار ، أو فى القليل الاستخفاف ! » فهو لم يقدم أى استثناء لفن « المحظين » باعتباره حسب تفسيره من المسرح المرتجل الذى كان معروفا قبل المسرح المرتجل كما عرفناه فى مصر فى السنوات العشرين الأولى من هذا القرن (٥٨) .

ونظرا لأن دراسة د. الراعى الرائدة عن المسرح المرتجل كانت الأولى من نوعها ، فقد أُنِعت على الآراء والتفسيرات الواردة بها عدد كبير من الباحثين وتعامل معها كحقائق تاريخية ونهائية لا تقبل المناقشة لذلك تكرر كثيرا وصف فن « المحبطين » بأنه مسرح مرتجل وبذىء وحركات مموجة وغيرها (*) رغم براءة فن « المحبطين » من كل ذلك على الأقل اعتمادا على وصف الرحالة الأجانب لمشاهداتهم التى لم يرد فيها ما يمكن الاعتماد عليه كمبرر للتفسيرات العربية الكثيرة لهذا المسرح وبصفة خاصة أنه مسرح مرتجل ، وكذلك مع المقارنة العربية التى يعقدها البعض بين فن « المحبطين » والكوميديا ديلارتى التى لم يتنبه اليها الرحالة الأجانب واكتشفناها نحن فى فننا الشعبى ربما على سبيل الاحساس بالقصور العام أمام كون فن المسرح اكتشافا أوروبيا ولا يمكن أن يظهر عند أى شعب من الشعوب ، ولكن الحقيقة هى أن صناع المسرح العربى « المحبطين » قد قدموا مسرحا مشابها لمسرح قبايم لدى الأجانب ، اذا ما كان مسرح

« المحبطين » مسرحا مرتجلا كما أرادوا لنا تصوره ..
مع أنه لم يكن كذلك ! •

ولعل المقالة في التفسير التي أدت الى اعتبار فن
المحبطين من الفنون المرتجلة والبذئفة يعود الى عدم
الاهتمام بفصل هذا الفن الشعبي عن غيره من الفنون
الشعبية الأخرى ولن نقول الخلط وعدم الفهم لصفات
« المحبطين » التي تختلف عن الفنون الشعبية المعروفة
في ذلك الوقت وخاصة فن المهرج الهزلى حيث « كانت
شخصية المهرج الهزلى سواء في التمثيلات التي
يؤديها فنانون أو تلك التي تؤديها الدمى مزيجا
من نماذج المضحكين » كما يقول رشدى صالح
وأهم صفاتها « أنها كانت عبارة عن أنماط تبالغ في
اضحاكها للجمهور وتقدها لهم ومجونها معهم وغفلتها
أمامهم وحكمتها بالنسبة لهم ، وأنها كانت تكثر من لقاء
النكات البذيئة » (١٠) •

ولا أظن أن هناك أية احتمالات للتشابه بين فن
« المهرج الهزلى » و « المحبطين » يمكن أن تبرر هذا
الخلط بين فن « المحبطين » وفن « المهرج الهزلى »

خاصة وأن المسرحيات الخمس التي وصفها لنا الرحالة الأجانب لا يمكن أن تقودنا الى الاقتناع بإمكانية استغلال « المحظ » لنفن « المهرج الهزلي » وأساليبه ، وكلها لم تأت أية إشارة اليها فيما أورده الرحالة الأجانب عن مسرحيات « المحظين » ، ولذلك فالخلط بينهما غير جائز ، ويؤدي بالضرورة - وقد أدى بالفعل - الى الاساءة لنفن « المحظين » الذي كان في كل الصور التي أوردها لنا الرحالة الأجانب على درجة من الرقي الفكرى والسلوكى واللفظى أكبر ولا شك من فن المهرج الشعبى الذى استغل الألفاظ الخارجة والجنس للحصول على ضحك واعجاب المشاهدين ، وقد بقيت لنا بعض أسماء من هؤلاء المهرجين مثل « أبو عجور الذى يدل على الفلاح وقد تكون التسمية رمزا جنسيا » و « قريب من هذه الشخصية من حيث دلالتها الجنسية شخصية على كاكا التى يحدثنا عنها الدكتور أحمد أمين فيقول انها شخصية رجل يلبس الحذاء ويلبس فى وسطه حزاما يتدلى منه قطعة على شكل الآلة الجنسية فى أضخم أنواعها وكان هذا المنظر

يثير ضحك النساء والرجال على العموم ضحكا
بالغا « (٦١) » .

ومثل هذا المهرج يحدثنا عنه نرقال في زمن أقدم
فيقول :

« كان هناك شيخ مرح يقوم بركبته بترقيص أجسام
صغيرة ، تتصل ببعضها بخيط يقطع أجسامها ،
وتشبه تلك التي يعرضها سكان إقليم سافوا
عندنا ، غير أنها تعرض حركات صامتة أقل احتشاما
من مثيلاتها عندنا . وهذه الأجسام نيت هي
« القراجوز » الشهير الذي لا يعرض عادة الا في
صورة « خيال الظل » . وقد كانت هناك حلقة من
النساء والأطفال والمسكرين قد تهلك وجوههم
اعجابا ، فكانوا يصفقون في براءة لهذه المرائس
الفاجرة » .

وبالطبع فان كل هذه الأمثلة عن المهرج الشعبي
الهزلي وأساليه التي وصفت بالابتذال لا يمكن أن
تنطبق بأى صورة من الصور على فن المحظين الذي

تعرفنا عن قرب على نماذجه كما أوردتها الرحالة الأجانب والتي لم يرد بها أى شيء يمكن أن ييرر هذا الخلط القريب بين فن « المحبطين » وفن « المهرجين » فكل منهما كان فنا قائما بذاته له موضوعاته وشخصياته وأساليه المختلفة عن الآخر ، وبالتالي فبراءة فن « المحبطين » كانت وما زالت هى التى تحتاج الى تكرار من جانب الباحثين ربما تكفيرا عن ذنب استمر طويلا عن طريق التكرار أيضا باتهام « المحبطين » .. الأبرياء !

وبسقوط تهمة البذاءة والارتجال عن فن «المحبطين» كما رأينا لابد أن يسقط معها أيضا تهمة « التتميط » للشخصيات التى يؤدها الممثلون ، وهى الصفة اللازمة لشخصيات المسرح المرتجل ، والتى كثيرا أيضا ما رددتها البعض من النقاد العرب بالتبعية نظرا للتسليم بأن فن « المحبطين » فن مرتجل ولا أكثر ، فمثلا نرى « قد أدى اعتماد مسرح المحبطين على سمة التتميط فى الموضوع والشخصيات الى أن عملية المحاكاة

أصبحت نسبية « و » تسم الشخصيات بالتمطية الشديدة مثل الخادم الذكي ، الضابط ، الطبيب ، القاضي ، اللص ، البخيل ، البائع الرقيق ، والولد الأبله « (١٣) ، وهو رأى يعتمد بالدرجة الأولى على قيام التمثيل ارتجالا عند « المحظين » وهو ما تحفظنا عليه من قبل ، وكذلك النتيجة ، أى « التمثيل للشخصيات » الذى لم نعر عليه فى فن « المحظين » كمصطلح يتناسب مع الفلاح عوض وزوجته أو الأعرابي الفقير أو الحاج والجمال كشخصيات حية متعددة الجوانب والمعالم فى مسرح المحظين الذى لم يعرف أصلا شخصيات نمطية مثل الوارد ذكرها فى رأى السابق ، والتى ربما توجد فى شخصيات خيال الظل ، والأراجوز والمسرح المرتجل وليس مسرح المحظين .

وأيضا فقد وجد التمثيل الحقيقى والمعترف به عند صنوع مثلا فى مسرحية مولير مصر وما يقاسيه حيث وردت الشخصيات كأنماط محددة المعالم وذات

بعد واحد تماما للجمهور ، وهو الأقرب للكوميديا
ديلارتي ، وهو ما أدى الى البحث عن جذور لصنوع في
الكوميديا ديلارتي كما فعل البعض (١٤) وهو الأمر
الذي قد يكون أقرب الى المنطق خاصة مع اعتراف
صنوع بتعلمه من مولير وجولدوني وبرايدان (١٥) ،
وجولدوني كما هو معروف قد استفاد بالكوميديا
ديلارتي كثيرا ، ومما يؤكد امكانية استفادة صنوع
من الكوميديا ديلارتي هو أن صنوع في مسرحيته
السابقة يورد شخصياته كل منها بصفته الوحيدة ،
كالتالي :

» أسماء أشخاص اللب وبناهم •

جيمس : منشئ ومؤسس التياترو العربي عام
١٨٧٠ ميلادية •

متري : لعب مشهور

حبيب : لعب ماهر في تقليد التجار •

اسطفان : لعب شاطر في تقليد العياق

• ١٤٨

صمت

عبد الخالق : خطبوص

حنين : مقلد الافرنج

الياس : جدع على نياته

بطرس : صاحب المكر والخديعة « (٦١) » .

ومثل هذه الأنماط تتكرر كثيراً عند صنوع مثل شخصية الخواجة «هنجس» في مسرحية أبو ريدة وكعب الخير والتي كانت تثير الضحك بلهجتها العربية الغريبة والتي وإن كانت قريبة كشخصية « خواجة » من شخصية « الرحالة الأجنبي » في مسرحية « الأعرابي الفقير والرحالة الأجنبي » عند « المحبطين » إلا أنها عند « المحبطين » قد قدمت كنموذج لحالة ، وقد تثير الضحك على اللهجة إلا أنها تشارك مشاركة فعالة في الموضوع وبناء الحدث ، وبالتالي تعتمد عن النمط الذي إذا أردنا البحث عن أصول له أو نماذج في فننا العربي ربما يكون وجوده أقرب عند ابن طائيال وباباته التي تضم المروس الشمطاء والقوادة والطبيب والصبي ومدرّب الأسود والحاوي وبائع المعاجين

وغيرها وهو ما يسبق تاريخيا أيضا الكوميديا
ديلازنى التى جرت العادة على ذكرها كل وقت مع
فنوتنا الشعبية وكان هذه الفنون الشعبية قد اعتمدت
على الكوميديا ديلازنى وهذا لا يتوافق مع الفترة
الزمنية لكل منهما ، وحتى بافترض وجود عناصر
مشتركة بين الكوميديا ديلازنى وبين بعض الفنون
الشعبية العربية فى القرن الثامن والتاسع عشر ،
فالأولى أن نعيد التأثير لفنوتنا الأقدم التى تشمل
بشكل واضح هذه العناصر مثل خيال الظل
الأقدم لا أن نعيد التمثيل الى الفن الأوروبى الأحدث
أى الكوميديا ديلازنى ، وبالتالى فالأهم كما أظن
مع ذكر الارتجال والتنميط ليس التلميح لاحتمال
تأثر فننا الشعبى بهذا الفن الأجنبى ، وإنما التأكيد
على أن القطرة العربية قد توصلت الى صورة
مسرحة دون أى تأثر ، هذه الصورة المسرحية العربية
تتطابق أو على الأقل تتشابه مع الفن الغربى ، فربما
يبيد هذا الاعتراف بالحق القائم على المنطق الاعتبار

الى بعض فنوتنا التي قضت عليها الفنون
الوافدة .. (٣٧) .

تبقى نقطة أخيرة تتعلق بالسلوك الحضارى
للجمهور العربى فى عروض « المحبطين » وبالتحديد
إيقاف لمرض مسرحية « المحتالة والمسافرين »
الذى وصفه نير بقوله :

« بعد أن كانت هذه السيدة قد جردت الكثيرين
من ملابسهم ، قام شاب أزعجه تكرار هذه الحادثة
السخيفة ، وصرخ معلنا استنكاره لهذه التمثيلة
ولكى يثبت المتفرجون أن ذوقهم ليس أدنى من ذوق
هذا الشاب ، أعلنوا بدورهم استنكارهم ، وأجبروا
الممثلين على التوقف ، ولم تكن المسرحية قد شارفت
نصفها بعد » (٣٨) .

وندخل الجمهور بهذا الشكل لإيقاف العرض
يجب ألا يحسب على المشاهد فى ذلك العهد البعيد ،
بل يجب أن يحسب له وللمسرحية ، لأنه يعنى قدرا

كثيرا من النجاح للعملية المسرحية كعرض ومتلق ،
أو بمعنى آخر فإن ذلك يعنى أن الإصام الدرامى فى
المسرحية كان متميزا ومؤثرا بدرجة كبيرة فى المشاهد
الذى توحد بدرجة ما مع المسرحية وأبطالها وخاصة
من المسافرين الأبرياء ، ولذلك حدث نوع من الصدمة
للحس الأخلاقى للمشاهدين فتدخلوا لاييقاف العرض
أو الجريمة التى يكشف أبعادها ، وحتى لا تصور
أن هذا التدخل من جانب الجمهور كان قاصرا على
عروض المحظين يمكن التنبيه الى استمراره أيضا
مع الصورة الأوروبية للمسرح التى استحضرها
صنوع الذى أخذ تسخر الجمهور لديه عدة صور
منها « كان يقول أحدهم سوف نرى أن كنت ستركه
يخطف محبوبتك ، أو يقولون لأحدى الممثلات كيف
تفضلين هذا الأبله المعجرف على ذلك الشاب الغنى
الوقور الذى يموت فى حبك » وكان أبو نظارة يختص
خلف الكواليس ليلقن الممثلين اجاباتهم المناسبة على
ملاحظات الجمهور وكان الحديث بين ممثلى فرقته

وبين النظارة يطول أحيانا بل قلما كانت تنتهى تمثيلية له من غير أن يلبي طلب الجمهور ويظهر بنفسه على خشبة المسرح ويقول شيئا مضحكا وحديثا (٢٩) .

ولا تسمى هنا الاشارة الى أن تدخل الجمهور وسلوكه فى العروض المسرحية قد أخذ درجات متفاوتة منذ ايقاف عرض « المجننين » واستمر حتى أثار قلق المسؤولين مما أدى الى ظهور « مذكرة ارتين باى بشأن التنظيمات المسرحية » (٣٠) قبل صنوع ، وقد أخذ صورا أخرى أكثر تأثيرا كما حدث مع صنوع نفسه فى مسرحية « البنت العصرية » التى يعترف معها صنوع « كنت مضطرا الى أن أضيف الى روايتى مشهدا فيه تعترف الفتاة للعبوب باخطائها وتندم وتتزوج ويفرح بذلك النظارة » (٣١) .

وهو ما يعنى أيضا استمرار الحس الأخلاقى للمشاهدين يقظا يطلب الكمال من العروض المسرحية منذ أيام « المجننين » وحتى أيام صنوع ومع ذلك نجد تلك الدعوة الغريبة التى تؤكد افتقار المصريين

لهذا الحس الأخلاقي أو على الأقل اقبالهم على
المسرحيات البذيئة والمثيئة والجنسية !! *

ولكن .. هل اقتصر فن « التمثيل المباشر »
على مصر وفن « المحبطين » كنشاط وحيد في العالم
العربي، وكان ذلك مجرد استثناء .. الواقع العربي
يؤكد أن الأمر لم يقتصر على « المحبطين » في مصر
كنوع وحيد للتمثيل المباشر الذي عرفه العرب
قبل معرفة الصورة الأوروبية للمسرح .. حيث ظهرت
أنواع أخرى في العالم العربي يختلفونها عن المهرج
الهزلي مثلما حدث مع فن « الاخبارى » في
العراق (٣) حيث كان العراقيون ولا سيما البغداديون
يزاولون أفعالا تمثيلية يطلقون عليها اسم الاخبارى
وهي مشاهد تمثيلية يمكن اعتبارها من النوع الذي
يطلق عليه الاوروبيون اسم الفارس Farce
و « الاخبارى كان مشهدا يمكن أن يوصف
بأنه تمثيلي لأن القائمين به كانوا يرتدون ملابس
ثير الضحك » كما يقول الدكتور على الزبيدي
الذى يصل بالاخبارى الى فترة زمنية أبعد بكثير

من أواسط وأواخر القرن التاسع عشر بقوله
« لم يكن هذا الاخبارى حديث العهد آنذاك ، فهو
على غرار الفصول الهزلية التى كان يقوم بها الهزلى
البغدادى المشهور (ابن الحمامة) وزميله الفكه
(منصور) » (٣٣) .

ومهما كانت درجة الهزل فى عروض الاخبارى التى
أدت الى القول « ان مثل هذا الجوق التمثيلى وسيلة
من وسائل تهديم الاخلاق اذ لا ينفك ممثلوه من
ارسال الألفاظ البذيئة والحركات القبيحة » (٣٤)
فان حقيقة وجود فن « الاخبارى » وامكانية تشابهه
مع فن « المهرج الهزلى » من جانب ومع فن « المحبطين »
من جانب آخر ، وكذلك حقيقة وجود فن « الحكواتى »
فى المغرب العربى (٣٥) ، يعنى أن وصول الانسان
العربى الى الصيغة الفنية الملائمة له والمعبرة عنه
كان أمرا طبيعيا يثبت أن الأمزجة العربية لم تكن
عاجزة عن اكتشاف فنهاء ، وأنها أيضا لم تكن فى
حاجة الى الصورة الأوروبية للمسرح التى يرى لنداو

وغيره أنها كانت ضرورة لتشكيل الأمزجة العربية
وترقيتها ! •

أيضا فإن وجود هذه الفنون العربية النقية من أى
تأثير غربي تجعل الاتهام للعقلية العربية أو الديانة
الاسلامية أو غيرها من الاتهامات المتكررة والظالة
لنا لعدم معرفة المسرح غير صحيحة ، وعلى الأقل يجب
أن تتعامل معها بكثير من التحفظ خاصة وأنها
كعرب عن طريق فن « المحبطين » و « الاخبارى »
و « الحكواتى » وعن طريق القطرة الشعبية قد توصلنا
الى الفن المسرحى الذى لا يقل بحال من الأحوال عن
الفن المسرحى الاوروبى فى بعض مراحله الزمنية وليس
فى صورته فى القرن التاسع عشر ، وهو ما يعنى
ضمنا واحتمالا كما حدث فى اليونان ، امكانية تطور
هذه الصور العربية للمسرح الى الصورة الاوروبية ،
أو الصورة العربية للمسرح التى لا تقل عنها ، اذا
ما أتيت لها نفس الفترة الزمنية التى تزيد عند
الاجانب الى أكثر من ألفى عام • وهو احتمال ليس

يبعد بل كان من المحتمل أن يحدث هذا التطور
ما دام الأصل (المحبطين - الاخبارى - الحكواتى)
قد ظهر بهذه الصورة المتقدمة مسرحيا التي أثارت
اعجاب ودهشة الأجانب .. ولكن الحملة الفرنسية -
والصورة الأوروبية للمسرح ، وأهمية « تشكيل
وترقية الامزجة العربية » من وجهة النظر الأوروبية
وأصغارها من العرب المتأورين قد أدت الى موت
هذه الفنون الشعبية الأصيلة ، ورغم خسارتنا
الفادحة بموتها كفن عربى أصيل كان يحمل امكانية
تطوره بما يناسب الذوق والعقل والمزاج العربى ،
فعلى الأقل يجب أن يكون وجود هذا الفن لدينا
فى يوم من الأيام قبل معرفتنا بالحضارة الأوروبية
مصدر فخر لنا ، أو على الأقل أيضا لعل اعترافنا
بوجوده يحمينا من أنفسنا .. ومن اتهامنا لنا
بالتخلف والعجز والقصور (٧) .. و .. وغيرها من
الاتهامات الظالمة التي يثبت فن « المحبطين » الذى
ظلمناه طويلا عدم .. عدالتها ! *

ويدو أن إعادة التقدير لفنون الشعب العربى قبل احتكاكه بأوروبا كان لابد أن يحدث على يد مفكر أجنبى فربما نصدق أن مسرحنا العربى ليس وليدا غير شرعى للمسرح الأوروبى وهو ما حاولته الكاتبة الروسية تمارا بوتستيفا فى كتابها ألف عام وعام على المسرح العربى (٣) ، ومما يبعث على مزيد من التفاؤل فى مجال إعادة التقدير لأنفسنا ولفنوتنا الأصيلة ومنها فن « المحبطين » اتجه المبدع العربى لمحاولة احياء هذا الفن المنقرض مثلما فعل أبو الملا السلامونى فى مسرحيته « مآذن محروسة » وكذلك عندما اختارت مصر رسميا أن تدخل مسابقة مهرجان المسرح التجريبى الثانى هذا العام بمسرحية المحبطين !! •

الهوامش :

(١) الجبرتي عجائب الآثار في التراجم والأخبار ج ٢٠ ص ١٤٩ ، قدم الجبرتي وصفا لمكان العرض المسرحي لجنود الحملة الفرنسية يقول فيه : « كمل المكان الذي اتشاهه بالأزيكية عند المكان المعروف في لفقتهم بالكوميدي ، وهو عبارة عن محل يجتمعون فيه كل عشر ليال ، ليلة واحدة ، يتفرجون على ملاعب يلعبها بعض منهم بقصد التسلية والملاهي ، مقدار أربع ساعات من الليل ، بلفتهم ، ولا يدخل أحد إليه الا بورقة معلومة وهيئة مخصوصة » .

لم يقدم الجبرتي وصفا للعرض نفسه واكتفى بوصفه « ملاعب يلعبها جماعة منهم بقصد التسلية والملاهي » ربما لأن هذه « الملاعب » لا تستحق الوصف مثلها في ذلك مثل « الملاعب » التي تروى المثقف العربي عامة عن التعامل معها مثل الفنون الشعبية العربية التي كان القصد منها « التسلية والملاهي » في القرن الثامن عشر .

(٢) فاروق عبد القادر : « عن الاتجاهات الفكرية المعصرح العربي » مقال ، مجلة الحياة المسرحية ، عدد ٢ ، دمشق خريف ١٩٧٧ ، ص ٩٠ .

ونفس الرأي في كتابه : ازدهار في سقوط المسرح المصري ، دار الفكر المعاصر ، القاهرة إبريل ١٩٧٩ ، ص ٥ .

(٣) د. علي الراعي : « المسرح عند العرب قديما » ، مقال ،
مجلة العربي عدد ٢٢٥ ، الكويت أغسطس ١٩٧٧ ، وكتاب العربي
« المسرح العربي بين النقل والتأصيل » عدد ١٨ ، ١٥ يناير ١٩٨٨
، ١٣٢٥ .

يقول : « يمكن القول بكثير من الوثوق بأن العرب -
والشعوب الإسلامية عامة - قد عرفوا أشكالاً مختلفة من المسرح
ومن النشاط المسرحي لقرون طويلة قبل منتصف القرن التاسع
عشر » .

محمد كمال الدين : « العرب والمسرح » ، كتب الهلال ،
عدد ٢٩٣ ، القاهرة مايو ١٩٧٥ ، ص ٧ - ٢٠ .

(٤) فرحان بلبل : « شخصية المؤلف المسرحي العربي وتأثيره
بالتغيرات المسرحية العالمية » ، مقال ، مجلة الحياة المسرحية ،
عدد ٢ ، دمشق خريف ١٩٧٧ ص ١٢٠ .

(٥) رشدي صالح : « المسرح العربي » ، مطبوعات الجديد ،
عدد ٤ ، القاهرة يونيو ١٩٧٢ ص ٤٠ - ٤٢ .

وسيق نشره بعنوان « دراسة في التمثيل والمسرح
العربي » مجلة عالم الفكر ، المجلد الثاني ، الكويت سبتمبر
١٩٧١ ، ص ٥٠٨ .

(٦) خليل مطران : مقال بمجلة الهلال المصرية نشر عام
١٩٤٢ . نقلا عن مجلة الهلال ، القاهرة أغسطس ١٩٨٦ ، ص
١٠٠ - ١٠١ .

(٧) أحمد حسن الزيات : « تاريخ الأدب العربي » ، دار
الثقافة ، بيروت ، لبنان ، ب . ت . ط ١ ، ص ٤٢٧ .

(٨) د. حسن المصطفى : « المسرحية ثلاثتها وتاريخها وأصولها » ، الانجلز ، القاهرة ١٩٥٧ ، ط ٢ ، ص ١٥ .

(٩) د. محمود حامد شوكت : « الفن المسرحي في الأدب العربي الحديث » ، دار الفكر العربي ، القاهرة ب . ت ، ص ١٣ .

(١٠) د. علي إبراهيم أبو زيد : « تمثيلات خيال الظل » ، دار المعارف ، القاهرة ١٩٨٢ ، ط ٢ ، ص ٥ - ٢١ .

(١١) حول القامة وخيال الظل يمكن الرجوع الى :

د. إبراهيم حمادة : « خيال الظل وتمثيلات ابن هانيال » ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٩ ، القاهرة ، ص ١٣٢ . تراثنا - المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر ، ١٩٦١ .

د. علي إبراهيم أبو زيد : السابق .

د. علي الراعي : فنون الكوميديا عن خيال الظل الى نجيب الريحاني ، كتاب الهلال عدد ٢٤٨ ، القاهرة سبتمبر ١٩٧١ ، ص ١٠ - ٤٩ .

د. سليمان قطاية : « نصوص من خيال الظل في حلب » منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ١٩٧٧ .

(١٢) د. علي الراعي : فنون الكوميديا من خيال الظل الى نجيب الريحاني .

... محمد كمال الدين : « العرب والمغرب » ، كتاب الهلال ، عدد ٢٩٢ ، القاهرة ١٩٧٥ .

١٦٦

(م ١١ - المسرح الذي غدنا)

على طه عرومان : « النقواهر المسرحية عند العرب » ،
منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ١٩٨٥ ، ط ٢ .

(١٢) محمد يوسف نجم : « المسرحية في الأدب العربي
للحديث ١٨٤٧ - ١٩١٤ » ، دار الثقافة ، بيروت . لبنان ، ط ٢ ،
١٩٦٧ .

لندار : « دراسة المسرح والسليما عند العرب » ص
١٠٦ .

مجد كمال الدين - العرب والمسرح ص ١٠٠ .

د . على الراعي : « فنون الكوميديا من خيال المثل إلى
تجيب للريحاني » ، السليق ، ص ٧٩ .

نجوى مانوس : « مسرح مكتوب صليح » ، الهيئة
المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٨٤ ، ص ١٨ .
د . على إبراهيم أبو زيد : السابق .

د . أحمد سمير بيبرس : « المسرح للعربي في القرنين
للتاسع عشر » ، مكتبة سعيد رافت جامعة عين شمس ، القاهرة
١٩٨٥ .

(١٤) يجمع عدد من الباحثين على أن ثبير قد وصل إلى
مصر عام ١٧٦١ ومنهم :

محمد فحي التهامي ، المسرح العربي والبحث عن هويته ،
الفتون ، السنة السادسة ، عدد ٢٢ ، يناير - فبراير ، القاهرة
١٩٨٥ ، ص ٥٧ .

د . على الراعي : المسرح في الوطن العربي ص ٣١ .
د . عبد المصطفى شعراوي : الدراما الشعبية في مصر ،
المسرح ، عدد ٢٥ ، أغسطس ١٩٨٤ ، القاهرة ص ١٧ .

... أما د- نجم فيقول أن نبيير شاهد للتمثيلية عام ١٧٨٠ .
وما بين عامي ١٧٦١ - ١٧٨٠ تصح عشرة سنة غامضة فهل - بقي
خالفها نبيير في مصر دون أن يشاهد أى عرض مصري ، أم أن
الأمر مجرد اختلاف في التواريخ ، الأرجح لدينا أنه شاهد العرض
بعد وصوله إلى مصر وأن كان كتابه الذى اعتمد عليه د- نجم
لم يصدر إلا عام ١٧٨٠ .

• (١٥) د- محمد يوسف نجم : « المسرحية في الأقطاب العربى
الحديث » ، للسابق ، ص ٧٣ .

• (١٦) د- نجم : السابق ص ٧٣ ، وقد اعتمد على وصف
نبيير كل من : د- شعراوى : السابق ص ١٧ ، محمد التهامي :
السابق ص ٤٧ .

• د- الجيار : السابق ص ٦٠ ، د- مريخى . ص ٧ ،
وفيرهم .

• (١٧) جبرار دى نرفال : « رحلة إلى الشرق » ، ترجمة د-
كوثر عبد السلام البحيرى ، دار الكاتب العربى للطباعة والنشر،
القاهرة ١٩٦٩ ، ج ٣ ، ص ٢٥٨ .

• ويقول : « لا يقوم بالتمثيل إلا الرجال الذين يؤدون
الأموار النسائية أو يستقونها إلى صبية في أزياء النساء » .

• ويقول لين : « لا يوجد نساء في فرق المصطفين فيقوم
بنزولهم رجل أو صبية في ثياب امرأة » نجم : السابق ، ص
٧٥ .

• (١٨) د- نجم : السابق ، ص ٧٤ .

• نجوى علتوس : السابق ، ص ٩١ .

توره وصف المشرق • ج • دى شابرول : نقلا عن
« دراسة في عادات وتقاليده سكان مصر المحدثين » الكتاب الأول ،
من سلسلة « وصف مصر - المصريين المحدثون ترجمة زهير
الشايب ، ط ٢ ، مكتبة الزنقي بمصر ١٩٧٩ ، ص ١٤٨ •

يقول : « وقد شاهدنا فرقة من الممثلين الهزليين في
القاهرة تتألف من مسلمين ويهود ومسيحيين ، ويدل مظهرهم
أنهم لا يصانفون عظمهم في هذه البلاد ، وهم يستخدمون فناء
بيوتهم كمسرح أحيانا ، ويقدمون عروضهم في الشوارع أحيانا
أخرى • وقد رأينا أحد العروض ولكن لم نجد في هذا العرض
ما يفرشنا : لا الموسيقى ولا أداء الممثلين ، بالإضافة الى أننا
لا نعرف من العربية ما يكفى لكي نفهم جيدا ، كما أننا وجدنا
أنه ليس ثمة ما يدعو لحذاء أن يترجم لنا معنى التمثيلية ، فقد
كان كل شيء رعبا وعاريا عن اللوق ، كما كان الأداء متكللا
وكان الأمر يدور حول امرأة عربية تستدرج المسافرين الى
خيمتها ، لتسرقهم وتسوء معاملتهم ثم تطلق سراهم ، وعندما
كانت المرأة قد تمكنت من سرقة كثيرين وذهبت لتفعل الشيء
نفسه مع آخرين •• عبر أحد التجار من النظارة بصوت عال عن
القرع الذي يسببه له العرض • وحتى لا يبدوا الآخرون أقل رفاة
منه فقد سارعوا بإيقاف العرض ، بينما لم يكن المثلون قد
وصلوا بعد الى نصف التمثيلية » •

وهنا يجب ملاحظة التطابق التام بين رأى شابرول
ونبير في الأفكار والتعبيرات اللفظية بصورة تجعلنا نظن أن
شابرول قد نقل وصف نبير حرفيا دون أن يرى العرض المسرحي
خاصة وأن الاختلاف الوحيد بينهما هو كلمة « لا » التي يضعها
شابرول كإضافة وحيدة على قول نبير « كان مظهرهم يلم عن

النجاح الذي أصابوه من هذه البلاد ، ليصبح عدد شاربول
» يدل مظهرهم أنهم لا يصادفون عظم في هذه البلاد « .

(١٩) ١ - د. ناصر الحاني : «المصطلح في الأدب الغربي» ،
صيدا ، بيروت ١٩٦٨ ، ص ١٢٥ .

٢ - د. مجدى وهبة : «معجم مصطلحات الأدب» ،
مكتبة لبنان ، بيروت ١٩٧٤ ، ص ٤٠٩ - ١٢٦ .

٣ - فردب ، ميليت : جيرالداندريس بنتلي : «فن
المرحلية» ، ترجمة صفى خطاب ، دار الثقافة ، بيروت ١٩٦٦ ،
ص ١٦ .

٤ - د. ناصر الحاني : السابق ، ص ١٥٨ - ١٥٩ .
المزيد انظر :

د. ابراهيم حمادة : معجم المصطلحات الغرامية ،
٥٢٧ ، ومجلة المسرح ، عدد ٧ ، يونيو ١٩٨١ ، القاهرة .

د. كمال نادر : مجلة السينما والمسرح ، عدد ٥ ،
العدد الأولي ، كانون الثاني ١٩٧٢ ، بغداد .

The Oxford Companion to the Theatre; Fourth Edition,
Oxford University Press, 1983, UK. P. 646 — 647
272 — 170 — 6.

Frederick B. Shroyer, Louis G. Gardesmal : Types of
Drama , Los Angeles, 1970.

(٧٠) د. نجم : السابق ، ص ٧٤ .

(٧١) د. نجم : السابق ، ص ٧٤ .

(٧٢) لنداس : السابق ، ص ١٠٥ .

- (٢٣) لنداو : السابق ، ص ١٠٦ ، هامش ١٣٤ .
- (٢٤) لنداو : السابق ، ص ١٠٦ .
- (٢٥) لنداو : السابق ، ص ١٠٦ .
- (٢٦) لنداو : السابق ، ص ١٠٦ .
- (٢٧) للمزيد من المثل عند اليونان انظر : د. محمد صقر خفاجة : « الألفاظ اليونانية » ، سلسلة الألف كتاب (٢٥١) الانجلو - القاهرة ١٩٦٠ ، ص ٨٤ - ١٢٥ .
- د. على عبد الواحد والى : « الألفاظ اليونانية القديمة » دار المعارف - مصر ، ١٩٦٠ .
- د. محمد صقر خفاجة : « فواصمات في المصطلحية اليونانية » سلسلة الألف كتاب (٢٠٠) ، الانجلو القاهرة ، ٦٠ - ٦١ .
- (٢٨) قدمت الفرقة القومية للفنون الشعبية المصرية رقصة مشهورة باسم « رقصة الحصان » في أواخر الستينات تعتمد على اثنين من المراقصين وثالث استحسنانا كبيرا لطرافة الفكرة وقدره أصابها على التمييز الحركي .
- (٢٩) د. على الزاوي : فنون الكوميديا من خيال الظل الى نجيب الريحاني ، السابق ، ص ٧٥ - ٧٦ .
- (٣٠) من الذين كتبوا وصف يلزوني عن « الحاج والجمال » : لنداو - نجوى - شعراوي - على الزاوي - محمد كمال الدين ، السابق ذكرهم ، و د. منحت الجيار : « أصول المسرح للعربي » المسرح ، عدد ٢ ، أبريل مايو يونيو ١٩٨٧ ، القاهرة .
- (٣١) جبرار دى ترفال : السابق ، ص ٢٥٩ .

يقول : « كان هذا في أغلب الأحوال هو معنى الفن التمثيلي ومنه في المصور الوسطى ، ومازال المصريون في المصور الوسطى » .

(٢٢) لنداو : ص ١٠٦ .

(٢٣) لنداو : ص ١٠٦ - ١٠٧ .

(٢٤) د. نجوى عاكوس : السابق ، ص ١٢ .

(٢٥) لمعرفة المزيد عن الرحالة الأجانب وخدماتهم غير الثقافية انظر ، كتاب د. محمد السمرة : « غربيون في بلادنا » بيروت ١٩٦٩ ، ومقال ماجدة النزين « رحلات القرن التاسع عشر في لبنان » في « الفية والهدف » ، مجلة الفكر العربي ، عدد ٥١ ، يونيو ١٩٨٨ .

(٢٦) د. عبد المطلب شعراوي : « الدراما الشعبية في مصر حتى نهاية القرن التاسع عشر » ، مجلة المسرح ، عدد ٢٥ ، القاهرة ، أغسطس ١٩٨٤ ، ص ٢١ .

(٢٧) لنداو : السابق ، ص ١٠٧ .

(٢٨) لنداو : السابق ، ص ١٠٦ .

(٢٩) لنداو : السابق ، ص ١٠٦ .

(٣٠) لنداو : السابق ، ص ١٠٨ .

(٤١) لنداو : السابق ، ص ١٠٧ ، نقلا عن لين .

(٤٢) لنداو : السابق ، ص ١٠٨ .

(٤٣) د. نجم : السابق ، ص ٧٤ - ٧٥ .

(٤٤) جيرار دى نرفال : « رحلة إلى الشرق » - ترجمة د .
كثير عبد السلام البحري ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ،
القاهرة ١٩٨٨ ، الطبعة الثانية ، ص ٤٨ .

تعلق المترجمة على قول نرفال : « ويسر المضيرون كثيرا
برؤية تمثيلات هزلية تهريجية يسمونها المعزين » وفي هامش
١٧ تفسر كلمة (المعزين) بقولها « ربما يقصد جيرار « المعذبون »
وهذا الخطأ في رأينا يعود إلى أن المترجمة لا تعرف شيئا عن
الموضوع « المحيطين » كنوع فني وصفه الرحالة . وكان الأولى بها
الاستفسار عن المعنى بدلا من أن تقدم لنا بتفسيرها دليلا جديدا
على مدى ظلمنا لقن « المحيطين » الذي يجهله الكثير من العرب
حتى بعض المثقفين منهم !! »

(٤٥) لمعرفة المزيد عن نرفال انظر البحث القيم الذي كتبه
د . نفيمة عبد الفتاح شاوش بمجلة عالم الفكر ، المجلد الحادي
عشر ، العدد الثالث ، ديسمبر ١٩٨٠ ، الكويت ، بعنوان جيرار
دى نرفال وعالم الأساطير المصرية .

(٤٦) د . نجم : السابق ، ٧٥ - ٧٦ . ولنداد ص ١٠٨ ،
ونجوى ص ١٢ .

ود . الراعى : ص ٧٧ - ٨٨ .

(٤٧) لنداد : السابق ، ص ١٠٨ .

(٤٨) رأى الحرر جريدة مصر في عددها بتاريخ ١٩٧١/٧/٩
نقلا عن عبد الحميد سليم : « صنوع رائد المسرح المصري » ،
المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر ، سلسلة مذاهب
وشخصيات ، القاهرة ، ص ١٩١ .

(٤٩) د . نجوى عانوس : السابق ، ص ١٢ ، ود . الراعى
ص ٧٨ .

(٥٠) الفولكلور بالنسبة لعلماء الأنثروبولوجيا بصفة خاصة يعنى التراث الشعبي أو التراث الشفاهى أو للفن القولى أو للفنون الكلامية أو الآداب الشفهية (١٦) وهذا ما تجده فى قواميس ومؤثرات المعارف الأنثروبولوجية ، حيث أن الفولكلور يعنى كل ما هو محقول شفاهة من المأثورات والأساطير والاحتفالات والأغاني والخرافات الخاصة بالشعب (١٧) .

أو هو الحب الشفاهى الذى يعنى ذلك المكيان المؤلف من التراث والتاريخ والأسطورة والقصص والحكايات التى تروى شفاهة وبشكل غير رسمى من جيل إلى جيل (١٨) ، والذى لا يكون مقتصرًا على المجتمعات غير المتأمية أو السابقة على الأدب بل يوجد أيضا فى الحضارات المتقدمة ذات التاريخ القديم وذات التراث المكتوب (١٩) .

(١٦) أحمد أبو زيد ، مقدمة عن الأنثروبولوجيا والفولكلور ، دراسات فى الفولكلور ، تأليف د. أحمد أبو زيد ، دار الثقافة للطباعة والنشر بالقاهرة ، ١٩٧٢ من ١٠ -

(١٧) Winick, Charles; Dictionary of Anthropology. A Littlefield Adams & Co. Totowa New Jersey 1977. P. 217.

(١٨) Wunter, D.E., and Whitten, P., Sancy-clopedia of Anthropology. Harper & Row. Publishers, New York, 1967. P. 290.

(١٩) السيد حافظ الأسود : « التراث الشفاهى ومرواسه المقصية للقيمة » ، عالم الفكر - إبريل - مايو - يونيو ١٩٨٥ ، المجلد السادس عشر ، العدد الأول ، من ٢٧١ - ٢٩١ .

(٥١) ومنهم على سبيل المثال د. محمود حامد شوكت (الفن المصرى فى الكتب للعروى الحديث) ، ود. عمر للمسوقى

(المسرحية لقائتها وتاريخها وأصولها) و د. عبد الرحمن ياغر
(في الجهود المسرحية) .

(٥٢) علي حقة مرسان : « للقواهر المسرحية هذه العرب » .

(٥٣) د. علي الراعي : « شخصية المحتال في الحكاية
والفولكلورية والمسرحية » ، كتاب الهلال ، القاهرة ، أبريل ١٩٨٠ .

(٥٤) ومنهم د. علي الراعي : الكوميديا المراتلة ص ١٤ -
٧٤ .

و د. إبراهيم مريوى : قرأت الصوب في اللعب
المسرحي ، جامعة الرياض ، ١٩٨٠ ، ص ٦ - ٧ .

و د. محمد الجيار : مجلة المسرح عدد ٧ ،
أبريل مايو يونيو ١٩٨٧ ، ص ٦٠ .

(٥٥) عماد عبد الرزاق : الاشكال الشعبية ، مجلة الكويت ،
عدد ٦٢ ، أكتوبر ١٩٨٧ .

د. علي الراعي : الكوميديا المراتلة ، السابق ، ص
٧٤ .

د. عبد المصطفى شمرأوى : السابق .

رغد صالح : السابق .

(٥٦) د. علي الراعي : الكوميديا المراتلة . السابق ، ص
٣٩ - ٤١ .

وقد تصف الأجانب منهم أي الكوميديا الفنية أو الملهاة
المراتلة بهذا هو بيجار يقول : « كان لاطاليا عبقرية في ميدان
المسرح ، مبادم التقليد والتقليد والتقليد ، والخفة في الحركة
والسحر ، لكنها كانت خير قاصرة على فن تراجيدي أصيل » ولذلك

انجوت إلى الكوميديا لسهولة حركاتها وخفتها ، وجعلت منها
فئة مسرحيا أصيلا يتبع من أعماق الشعب » من ٨٢ •

« وكانت جمهرة البهلوانات تقوم بأعمال الشعرة في
ميدان سان حارك بالبنقية ، وتتخذ فيه حانوتا ، وهذا السبق
لدايم أن هو إلا مسرح يأخذ من الشعب ويمطيه الهزليون يطوفون
بالأرياف يعرضون حركاتهم التقليلية التي ورثوها عن الأجداد »

« كان هؤلاء يشتركون في حفلات القصر ويستقبلهم
الأمراء ويقدمهم الشهاب ، اعتناء جماعتهم عبارة عن مجموعة
من الهواة يقدمون ويؤلفون عدة تمثيليات تتناول الحوادث
الصارفة » من ٨٤ •

« ر. بينار : تاريخ المسرح ، ترجمة أحمد كمال يونس ،
الطبعة ٣٩٤ ، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب :
١٩٦٣ •

(٥٧) علي الراعي : السابق ، من ٧٤ •

(٥٨) علي الراعي : السابق ، من ١٤ - ١٥ •

(٥٩) رشدي صالح : السابق ، فاروق عبد القادر : السابق ،

١٠ ، د. شعراوي : السابق ، ٧٧ •

(٦٠) رشدي صالح : السابق •

(٦١) رشدي صالح : السابق ، من ٢٠٧ •

(٦٢) محمد عبد الرزاق : السابق •

(٦٣) « النمط - الطريقة أو الأسلوب - والجماعة من الناس

أمرهم واحد • والصنف أو النوع أو الطراز من الشيء » •

أحمد حسن الزيات وآخرين : « المعجم للموسيقى » ،

ومجمع اللغة العربية ، ج ٢ ، القاهرة ١٩٦١ ، من ٩٦٤ •

النمط « هو المثال أو النموذج الشكلي الذي يمثل في ذهن الفنان أو الأديب ويحتويه في التأليف . ومن جهة أخرى يمكن اعتباره الشكل الجمالي الذي يستنبطه القارئ أو المستمع أو المشاهد للأثر الذي يقدم إليه . وكثيراً ما يخلط بين البنية والشكل النمطي للأثر الأدبي أو الفني . فلكل أثر أدبي بنية خاصة به ، أما الشكل النمطي فهو مخطط عام يتلق في التزامسه أو محاكاته عدد كبير من الآثار الفنية أو الأدبية » .

د - معنى وهيبة : « معجم مصطلحات الأدب » ، السابق ص ٢٩٢ .

أما المثل النمطي والخصميات النمطية فتزد عدد د - إبراهيم حمادة كالتالي :

مثل نمطي Type

يدل المصطلح على :

١ - المثل الذي يتلام مع دور واحد يجيد أداءه ، كدور الخادم أو الشرير أو المبيط .. الخ .

٢ - وتنميط المثل أي إسناد نفس الدور المشابه إليه في أكثر من مسرحية .

٣ - والخصمية نمطية تعني الخصمية بذات الملاحق الخاصة شبه الثابتة ، وتظهر بها نفسها في عدة مسرحيات ، وفي الملهاة الأفريقية في عصرها الحديث ، وفي الملهاة الرومانسية ، أصبحت الخصمية النمطية شبه خصيصة دائمة مثل : الخادم المخلص - الهندي الطفاج - المومس - المبد الخبيث .. الخ ، ص ٢٩٤ .

الخصميات المكررة (المخزونة) (النمطية)
Stock Characters

الشخصيات المسرحية ذات الخصائص النفسية أو الاجتماعية أو الحسية المعينة التي تظهر تقليدياً في عدد من المسرحيات . فمثلاً معظم مسرحيات القرن التاسع عشر المشجوية (الميلودرامية) مكرورة الشخصيات الرئيسية ، والتي تكاد تتمثل في البطل والبطلة والشخصية الشريرة المروعة الآمال .

والمفكر المصري معتاد على رؤية الشخصيات المكرورة في كثير من المسرحيات مثل الحماية المشاكسة - جندي الشرطة المشتب المجهول - الصعيدي الأبله - الزوج الخرج - المعلم البلدي - الخادمة اللعوب - رجل الدين المتصلق في نطق لفته العربية الفصحي ٠٠ ص ١٨٥ .

د . إبراهيم حمادة : معجم المصطلحات الدرامية ، للسابق .

(٦٤) د . عبد المطلب شعراوي : السابق على الراعي : للكوميديا المرتجلة ص ٢٤ ، رشدي صالح : السابق .

(٦٥) د . نجم : « المسرحية في الأدب العربي الحديث » السابق ، ص ٨٠ .

(٦٦) د . نجم : صنوع درامات ونصوص ، ص ١٩٠ .

(٦٧) غاب هنا تشابه رئيسي بين « المحيطين » و « الكوميديا ديمالترسي » وهو الخاص بالنشأة والمصدر المجهول في كليهما . ومن الكوميديا ديمالترسي « منشأها ومصدرها يقول بانندولفي : من الوثائق التاريخية ما لقد الخيط الواصل بينها لقادنا تماماً ، من جراء ظروف طفلة أحياناً (انعدام الوثائق أو ضياعها) ، هذا الخيط الذي يتيح الامتداد في هذه النشأة ، وهي تفتق عددا ما يصرح به عمرها . منها للكوميديا المرتجلة ، وهي لاتزال غامضة ، لا سيما من حيث منشأها » .

- العديد من التفصيلات تعرضنا المعلومات بشأنها من ذلك تشكيل أولى الفرق الارتجالية ، وتكوينها وتقلاتها .
- بانديلي : تاريخ المسرح ج ٢ ، ص ٩ .
- والمزيد عن خيال الظل انظر : د . ابراهيم حمادة . ابن دلتال .
- (٦٨) نجم : المسرحية في الأدب العربي الحديث ، ص ٧٤ .
- (٦٩) نجم : المسرحية في الأدب العربي الحديث ، ص ٨٥ .
- (٧٠) مذكورة أرتين باي بشأن التنظيمات المسرحية وده ذكرها عند : محمد عزيزة ص ٨٠ ، د . نجم ص ٢١ - ٢٢ ، لنداى ص ١١١ - ١١٢ .
- (٧١) نجم : صنوع دراسات د ليلث العصرية .
- (٧٢) د . على الزبيدي : المسرحية العربية في العسراق ، محاضرات ألقى على طلبية قسم للدراسات الأدبية بمعهد البحوث والدراسات العربية ، القاهرة ٦٦ - ١٩٦٧ ، ص ٢٢ - ٣٥ .
- (٧٣) د . على الزبيدي : السابق ص ٢٦ . نقلًا عن المؤلف . بغداد القديمة ١٢٥ - ١٢٦ .
- (٧٤) د . على الزبيدي : السابق ص ٢٦ .
- (٧٥) د . على الزبيدي : السابق - رشيد بن شنب .
- (٧٦) رشيد بن شنب : فكرة المسرح والطقوس الإسلامية - دراسة ملحة ، محمد عزيزة : الإسلام والمسرح ، ترجمة د . راجي الصبان ، دار الهلال ، ص ١٢٩ - ١٧٥ .
- (٧٧) تمارا بوتستيفا : د ألف عام وهام على المسرح العربي . ترجمة توفيق المزين ، دار الفارابي ، بيروت ١٩٨١ .

الفهرس

الصفحة

المسرح الكائيب الذى خدعنا المونودراما	٢
مسرح الحبطين الذى ظلمناه طويلًا	٦٥

رقم الايداع ١٩٩١/٩٢٨٥

التقديم الدولي 7 — 2909 — 01 — ISBN. 977

صحتك

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

الغريب أن يستمر تيار المونودراما في عللنا العربي
من المحيط إلى الخليج ومنذ سنوات دون أية محاولة
حقيقية للتعرف على هذا النوع وأهميته وجدواه في
عالمنا العربي .

ومن الغريب أيضاً انتشار هذا النوع منذ سنوات في
مسرحنا العربي من المحيط إلى الخليج بشكل يدعو
للهشية ما لم نأخذ في الاعتبار الظروف المحيطة للمسرح
الجاد وصنّاعه في عموم الوطن العربي .

15

3

العدد القادم

موسيقى قداماء المصريين

دكتور / محمود احمد الحفنى

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

١١٠ قرش